

国家大剧院音乐讲堂

陈　平　主编

交响乐欣赏十八讲

18 SYMPHONY LECTURES

刘雪枫 / 著





北京师范大学出版社

小编：行行：微信号和QQ：2338856113

为了方便书友朋友找书和看书，小编自己做了一个电子书 下载网站，网站名称：周读 网址：www.ireadweek.com 小编也和结交一些喜欢读书的朋友

“幸福的味道”已提供120个不同类型的书单

1、 25岁前一定要读的25本书

2、 20世纪最优秀的100部中文小说

3、 10部豆瓣高评分的温情治愈系小说

4、 有生之年，你一定要看的25部外国纯文学名著

5、 有生之年，你一定要看的20部中国现当代名著

6、 美国亚马逊编辑推荐的一生必读书单100本

7、 30个领域30本不容错过的入门书

8、 这20本书，是各领域的巅峰之作

9、 这7本书，教你如何高效读书

10、 80万书虫力荐的“给五星都不够”的30本书

……

关注“幸福的味道”微信公众号，即可查看对应书单

如果你不知道读什么书，就关注这个微信号。





国家大剧院音乐讲堂

陈 平 主编

交响乐欣赏十八讲

JIAOXIANGYUE XINSHANG SHIBAJIANG

刘雪枫 / 著



刘雪枫

生于辽宁大连，毕业于北京大学历史系，音乐评论家，专栏作家。

目　录

《国家大剧院音乐讲堂》丛书编委会

总　序

国家大剧院院长　陈　平

当美妙的音乐回响在耳际的时候，我们几乎无法想象一个没有音乐的世界。正如英国作曲家埃尔加爵士所说：音乐是人类的必需品，如同空气和食物。失去了音乐，我们可能会少了活力，或在精神上造成缺憾。尽管先贤们出于对音乐的热爱和敬畏，而将其阐述概括得接近神秘，事实上，了解或聆听经典音乐并非难事，只是当你需要进一步提高自己的鉴赏力时，不可避免地要学习一点相关知识，或者说，必要的阅读可能更有助于音乐欣赏水平的迅速提高。

基于以上初衷，经过一年的筹备、撰写、编辑，《国家大剧院音乐讲堂》丛书终于问世，作为这套系列丛书的主编，我感到由衷欣喜。通过阅读这套“讲堂风格”的丛书，将会有更多的爱乐者认识并了解高雅的音乐艺术，国家大剧院长期坚持的艺术普及理念，在功能上也会取得更进一步的成效。

刚刚开幕三年多的国家大剧院是人们接触健康高雅艺术特别是经典音乐的重要窗口，始终秉

承“艺术性”、“人民性”、“国际性”的运行宗旨，无论是艺术生产、艺术普及教育抑或殿堂经营，都是为了践行“社会主义文化大繁荣、大发展的重要引擎作用”，传播艺术魅力，丰富人民生活。三年多来，已经有600多万观众走进大剧院，接触到不同种类、不同形式的艺术表演。其间，国家大剧院聘请了数百名全国一流乃至世界一流的艺术家与广大观众济济一堂，通过“周末音乐会”、“经典艺术讲堂”、“青少年艺术周”、“春华秋实”等艺术普及教育品牌与观众互动交流，引导广大民众参与到国家大剧院的艺术活动中来。同时，国家大剧院的艺术传播活动也遍及全国，真正达到立足北京、辐射全国、为全国人民服务的目的。

广大民众的积极参与再一次印证了艺术与生活之间密不可分的关系，同时也肯定了国家大剧院艺术普及工作的宗旨。今天，国家大剧院与北京师范大学出版社合作策划出版《国家大剧院音乐讲堂》丛书，是国家大剧院艺术普及教育工作的延展与深入，借助书籍的发行，艺术普及的覆盖面得以拓宽，惠及更多民众；同时，书籍梳理知识脉络，使读者对艺术的认识与理解也更加系统。

艺术是人类历史沉淀的宝贵财富，任何人都有权享受艺术带来的福祉。音乐在所有艺术形式

中最具有抽象性特点，它没有历史隔阂，也无疆界限制，无论哪个国家、哪个年代的人，都能被经典传承的音乐打动。在西方，人们从儿童时代就受到音乐的熏陶；在中国，艺术普及也应重视从青少年开始，通过各种喜闻乐见的形式，引导他们恰当地看待艺术、理解人文精神、树立健康正确的价值观。

《国家大剧院音乐讲堂》丛书包含常见的音乐艺术，有歌剧、交响乐、室内乐、钢琴、小提琴、合唱、艺术歌曲、巴洛克音乐和现代音乐等选题，系统介绍了音乐史上最具权威的音乐家及作品，讲述风格深入浅出，引人入胜。为了使本套丛书能够成为广大音乐爱好者轻松喜读的图书，并使国家大剧院“音乐讲堂”功能得到最大程度的延伸，编著者除了尊重艺术本身外，还将音乐作品的经典性、趣味性和通俗性并举，尽可能扫除高雅艺术与广大受众之间的隔阂，以求成为目前业内最权威、最快捷、最实用的入门指南性读物。目前，丛书第一批出版的几个艺术门类虽具有代表性，但就音乐艺术整体来说还不够全面，今后还会有更专门细分的门类陆续编撰出版，《国家大剧院音乐讲堂》丛书的内容将会日益丰富。

当我们以放松的心情来享受音乐的时候，也许正如某位思想家所说：“音乐是我们消磨时间

的最佳方式”或者“音乐是唯一无害的感官享乐”，但是在这里，我更想引用的是德国诗人亨利希·海涅的名言：音乐是奇特的，它几乎是个奇迹。它是介于思维与现象、精神与物质之间的一个朦胧的调解者。相似而又不同于它所调解的每一事物——一种需要时间来证明的精神、一个无涉空间而自足的事物。

我们真诚希望这套能够为您欣赏音乐带来裨益和阅读乐趣的《国家大剧院音乐讲堂》丛书成为热爱生活的音乐爱好者不可或缺的知心好友，同时也希望通过国家大剧院这座艺术之桥让每个人都与艺术结缘。

序　言

借这样一个“音乐讲堂”的机会，首先我来解释一个关于西方“古典音乐”的概念。这个概念已经困扰与此相关的人们多年，每每在正式场合提出便引来会心而无奈的哂笑，似乎长期以来我们都没能为自己如此全心投入的一种艺术门类找到一个合适的界定。

对某种音乐类型冠之以“严肃音乐”之名，应该是我们的创造，盖因为“学究”们认为“古典音乐”之谓含义狭窄，不是一个准确的界定，而“经典音乐”似乎又可能把现当代作品排除在外。其实许多概念本身并非“放之四海而皆准”，往往是与之对应的概念方能衬出它的准确与否。比如“严肃音乐”相对应的可能是“不严肃音乐”，这就对其本来的对应物“通俗音乐”或“流行音乐”太不公平了。更何况我们今天所谓的许多“严肃音乐”在其早期都是很通俗很流行的，比如巴洛克时期王公贵族圈子处处可见的“宴席音乐”（Tafel　Music），在今天可能属于最典雅之列。即便在今天，类似于维也纳新年音乐会、柏林森林舞台、布雷根茨湖上歌剧、莫尔比什湖上轻歌剧节、圣玛格莱滕采石场

景观歌剧或者伦敦的逍遥音乐会等，在节目内容上都属于“严肃音乐”范畴，但它们在受众心目中肯定是“通俗的”，年复一年地令全球人民趋之若鹜则证明它们也肯定是“流行的”。

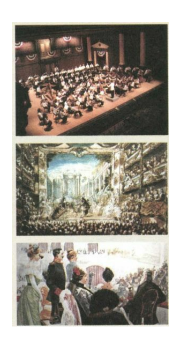
我经常听到专家学者们建议放弃“古典音乐”（Classical Music）这个概念，认为它的“特指性”不足以起到“泛指”的作用。我恰恰以为正是这些专家把“Classic era”（古典时期）、“Classical”（古典的）、“Classicism”（古典主义）诸概念混淆一处，才造成不必要的误读。我毫不讳言喜爱“古典”这个汉译词汇，“Classical”显然带有“贵族的谱系”和通过文献记载得以流传继承的深层含义，而这一点正好是其他音乐类型并不具备的。所以，时至今日我仍然坚持使用“古典音乐”（Classical Music）这个概念。

相对古典音乐的其他体裁及作品形式，大概只有交响乐是需要听者正襟危坐的。不仅要在聆听交响乐过程中心无旁骛，可能还需要读点相关书籍，学点交响乐知识。这也是我一直想为广大的爱乐者写一本浅显易懂的交响乐“知识读本”的朴素出发点。

虽然我总在强调欣赏音乐无所谓“懂”与“不懂”，你只要喜欢，只要坚持聆

听并把聆听当作人生美事，你就会成为尽享音乐至福的爱乐者。从这个角度看，读书便成为一种自觉的行为，因为是你的兴趣所在，因为你要去了解，所以才读书。而我写的书只有在这个时候才可能发挥一点参考作用，帮助你去涉猎一下历史的线索、作品的背景、作曲家的生平以及作品本身的结构，接触这些因素的前提都离不开实际的聆听，无论是音乐会还是唱片录音。所以在本书的最后一讲，我向读者推荐了一些唱片版本，在我看来，这是十分有必要的。爱音乐和爱唱片，两者应该同步，迄今为止我还没发现一个真正热爱音乐的人敢于冷落唱片这个载体。

第一讲　概念与源流





提起西方古典音乐，我们的第一印象大概都是“交响乐”，而交响乐中最重要的类型便是交响曲，美国音乐学家约瑟夫·马克利斯将其称为“绝对音乐中的最高形式”，我基本同意这种说法。本书名为“交响乐十八讲”，这里的“交响乐”并不等同于“交响曲”。在外文里，“交响乐”和“交响曲”二者是有极大分别的，前者在英文里是SYMPHONIC MUSIC或ORCHESTRAL，直

译过来应当是“交响音乐”或“管弦乐”；
而“交响曲”在英文里是SYMPHONY，范围已经非常狭窄。我个人一般尽量不把“交响曲”说成“交响乐”，因为交响曲只是交响乐的一个组成部分，在“交响乐”这个泛指词汇下，还应当包含有协奏曲、音诗、交响诗甚至序曲、组曲、戏剧配乐、芭蕾舞等，它们共同的特点便是需要由“交响乐队”来完成演奏。

然而，毕竟“交响乐”与“交响曲”混用在中国已经是约定俗成，如果不去深究外文字义，倒也无可厚非。对于老一辈人来说，可能脱口而出“英雄交响乐”、“命运交响乐”、“田园交响乐”、“悲怆交响乐”等，总是要比置换为“交响曲”更有宏大壮丽的感觉。



※　18世纪初，柏林已经成为交响乐发展的中心

一、一个简单的溯源



※　交响乐指挥『皇帝』卡拉扬在维也纳金色大

厅指挥1987年新年音乐会

英文SYMPHONY从意大利文SINFONIA演变而来，但是它的拼法却更接近希腊文SYNPHONE和拉丁文SYMPHONIA。在希腊文里，“SYN”是“一起”的意思，“PHONE”是“发声”的意思，稍雅一点的翻译是“和谐共鸣”。不过这种“和谐共鸣”在音乐早期发展史上却有着各种各样的指意，17世纪以前在声乐和器乐方面也通用这个词汇，比如乔瓦尼·加布里埃利和海因里希·许茨分别在1597年和1629年谱写的《神圣交响曲》（SACRAE SYMPHONAE）都是以经文歌为主的作品。

到了17、18世纪巴洛克音乐发展的中后期，因为器乐在音乐活动中的分量越来越重，SINFONIA便主要和器乐作品产生联系了。它先是被用来称谓庆典和节日活动的开场音乐，而且具有鼓号调的音型和庄严华丽的风格，这样的SINFONIA在今天都还可以听到，最家喻户晓的大概就是1984年美国洛杉矶奥运会随处可闻的“鼓号乐”，即约翰·威廉斯创作的“奥林匹克号角”，现在更是把它们用在各种各样的庆典或颁奖场合。在巴洛克时代早期，这样的庆典音乐传播很快，有的用现成的，有的委托作曲家创作，但风格大同小异，倒是很受欢迎。

歌剧在意大利诞生以后，这种形式的音乐便被作为歌剧开场曲，除了SINFONIA的叫法外，有时也用CANZONE一词，著名的例子是蒙特威尔第的歌剧《奥菲欧》开场前的鼓号CANZONE，许多歌剧院在上演该戏时，常常会在剧院广场或前厅作为召集观众入场的钟声。大型的宗教声乐作品如清唱剧也引入这种纯粹的器乐，而且还为其增加了“间奏曲”的功能，比如亨德尔的清唱剧《弥赛亚》中就有名为“PASTORAL（牧歌）SYMPHONY”的形式风格很独立的间奏曲。

SINFONIA真正有了歌剧序曲的功能与形式是从意大利那波里乐派的亚历山大·斯卡拉蒂及其同时代作曲家开始的。1681年，斯卡拉蒂在歌剧《弃恶从善》中首次采用了快-慢-快三段结构的“序曲”，这便相当于后来交响曲的基本乐章结构，前后两段与中间段有明显的节奏和情绪的对比，前所未有地突出了音乐的戏剧性。



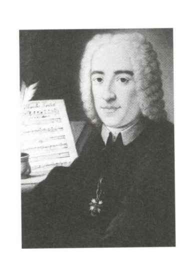
※　交响东发展到今天，乐队人数越来越多

1733年，另一位意大利作曲家乔瓦尼·巴蒂斯塔·佩戈莱西在幕间剧《女仆作妇人》中，将“序曲”形式更加趋于完善，能够在歌剧开演之前通过鲜明的主题素材发展和强烈的戏剧性对比，把观众的注意力牢牢地吸引到音乐上来。与此同时，乐队的编制也随之扩展，双簧管和法国号等管乐器的加入大大丰富了音乐的表现性。

随着序曲在歌剧表演活动中地位的上升，它开始获得暂时脱离歌剧而单独在音乐会上演的机会，毕竟举办音乐会比上演歌剧要简单得多。所以，今天有许多意大利早期歌剧的序曲保留下来，而它们所属的歌剧却大多失传或鲜为人知。当然，既然歌剧序曲在当时已经有了脱离歌剧独立上演的机会，那么也便有人专门谱写音乐

会“序曲”供音乐会乐队演奏，这个SINFONIA的意义就已经接近“交响曲”了。

最早的交响曲“专业”作曲家当然还是意大利人，他的名字是乔瓦尼·巴蒂斯塔·萨马蒂尼，他的贡献在于把“序曲”中的第一段安排了呈对比关系的两个动机，继而扩大成两个对比的主题，完成了奏鸣曲式呈示部的基本形态。接着他又在所谓的“发展部”里进行主题的多重处理，并且有意使用了对位手法。以往的歌剧序曲常常忽略第二段，在比例上与后两段很不平衡，萨马蒂尼不仅把规模扩大，而且将如歌的曲调从容展开，使“序曲”的内容因此显得格外充实。第三段一般多习惯以3/8拍为主体，萨马蒂尼则喜欢用节奏稍慢一点的小步舞曲的3/4拍，使其在分量上与第一段有所呼应。



※　亚历山大·斯卡拉蒂



※　1686年吕利的歌剧《阿尔米德》在巴黎歌剧院上演的情景

萨马蒂尼之后是路易吉·波凯里尼，他虽长期在西班牙供职，但其在谱写“交响曲”方面的影响力对意大利及其邻近国家同样意义深远。波凯里尼是一位高产的作曲家，他的“交响曲”结构更趋匀整，主题明朗，管弦乐配器水平有很大提高，曲调和节奏更是鲜活动人，对听众有很强的吸引力。

由让一巴蒂斯特·吕利首创的法国序曲与斯卡拉蒂的意大利序曲在结构上正好相反，3段的顺序是慢-快-慢，第三段也经常采用舞曲素材，从而有了结束段的意义。正因为这种不同，一般还是愿意将“交响曲”的由来上溯到意大利序曲那里，快-慢-快的三段再加上一段小步舞曲，正是日后古典主义交响曲的基本形态，而法国序曲的“独特”也只能继续在真正的歌剧序曲中“独

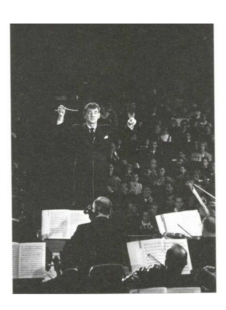
特”去了。

二、巴洛克时期的奏鸣曲与协奏曲

我们知道，巴洛克音乐的中心是声乐而非器乐，但是我们今天经常能够听到的却主要是器乐作品，这说明它的生命力远强于同时期的声乐作品，因为与以后的音乐发展联系紧密的重要形式——奏鸣曲、协奏曲、组曲等——都在这个时期出现了。17世纪的作曲家们在使用术语上是经常含混不清的，他们可以称一首乐曲为“奏鸣曲”或者“交响曲”，尽管以我们今天的眼光看，它们并没有任何相似之处。更为有趣的是，一支“为小提琴谱写的奏鸣曲”实际上是由3人奏出的：一个低音弦乐器和一个键盘乐器为小提琴伴奏。相反，所谓的“三重奏”，却是由两件乐器完成：除了小提琴以外，管风琴师还需要两只手弹奏两个部分。如果是管风琴“三重奏”，还得加上脚踩踏板。

最早的奏鸣曲出现在萨洛摩内·罗西的《双人舞交响曲入门》一书中，他曾作有4卷奏鸣曲，在《变化奏鸣曲和交响曲》里，他最早采用了三重奏鸣曲的形式，即在持续低音支持下，两

把小提琴演奏同音域二声部的多乐章结构。后来对三重奏鸣曲的发展起决定作用的是沃作意大利小提琴家和作曲家科莱里。他的全部六个编号的作品，除第六号是非常著名的12首大协奏曲之外，其余都是三重奏鸣曲。他的教堂奏鸣曲按照对比的原则，采用慢板-快板-慢板-快板的4乐章形式，主题之间、段落之间都按大小调体系的调性加以安排；他的室内奏鸣曲通常在引子之后，包含三四个传统组曲舞曲，比如阿莱芒德和萨拉班德等，最后的吉格舞曲也可以由加沃特代替。科莱里确定的这两种奏鸣曲形式一直延续到18世纪中叶，也就是说巴赫和亨德尔也在使用这种形式，只是到了1750年以后，它才被新的“快-慢-快”3乐章形式所取代。



※　在交响乐演出中、指挥的作用越来重要



※　阿坎杰洛·科莱里

德国管风琴家约翰·库瑙在1692年将奏鸣曲用到了键盘乐器上。他的《钢琴新练习》包含了一些奏鸣曲形式的组曲，4年之后出版的《钢琴新集》（或称《新作奏鸣曲七篇》）在当时就重印了五六次之多。因为直到此时为止，所有为钢琴写的曲子还仅仅是一些舞曲形式的东西。库瑙开创的键盘乐器奏鸣曲的新路在延续一个世纪之后，到海顿那里被真正地发扬光大了。除此之外，库瑙还是标题音乐的先驱。他出版于1700年的《6首圣经奏鸣曲》，用音乐来表现《旧约》中的故事，标题分别为“大卫和歌利亚的战斗”、“音乐治愈扫罗的忧郁症”、“雅各的婚事”、“希西家的重病和康复”、“基甸”和“雅各之死”。它们有的也采用3个乐章，结构精致完善，旋律非常悦耳动听，带有叙事性和描述性的音乐风格后来成为巴赫学习的典范，至少在他的清唱剧中被用上了。

巴洛克风格的键盘奏鸣曲到了多米尼科·斯卡拉蒂的手里，达到了令人无法企及的高度。这位与巴赫、亨德尔同年出生的意大利键盘音乐家为羽管键琴所写的550多首奏鸣曲，大多是单乐章的二部曲式，第一部分从主调转到关系调，第二部分再转回主调。在很多这样的乐章中，斯卡拉蒂都用对比的主题来强调出这两个调性区域。在第二部分的结尾处，他用第一部分的结束部从属调转回到主调。这样，斯卡拉蒂的奏鸣曲便为即将诞生的奏鸣曲快板乐章形式开了先河。

斯卡拉蒂的奏鸣曲用非常活泼精炼的风格写成，采用丰富的轻松旋律、活泼有趣的和声以及大胆的转调。复调织体和主调织体的突然性对比，以及从洛可可的娱乐性到巴洛克式紧张的戏剧性同样引人注意的变化，就是这些奏鸣曲的特点。辉煌的快速音经过句、双手交叉的演奏法、高低音区的对比、双音、重复音、颤音和琶音音型，斯卡拉蒂把这些技巧运用得无比优美与巧妙，他成了真正的键盘艺术的创造者。

与奏鸣曲相比，协奏曲的出现要晚将近一个世纪。到了17世纪末，巴洛克音乐的风格已经发展到比较成熟完善的程度，它的对比的原则和统一的原则便在“协奏曲”这一体裁中淋漓尽致地体现出来了。最先登场的“大协奏曲”是建立在两组不同音响的对比基础之上的，它拉丁文的意

思就是“与之斗争”。基本形式是被称为独奏群的小组乐器用来和大组乐器或全乐队对比，这个对比是色彩上和力度上的对比，用一段均匀的弱音和一段均匀的强音对比，也就是说在这里乐队采用了管风琴和羽管键琴的阶梯式力度。小组的独奏乐器可能由一个弦乐三重奏组成，比如两把小提琴和一把大提琴，或者根据作曲家的爱好用任何别的乐器。大组乐器一般是一个弦乐队，包括第一、第二小提琴、中提琴、大提琴、倍低音维奥尔琴和持续低音，但也有可能加上小号、长笛、双簧管和法国号等。这时，拨弦古钢琴提供的便是和声上的支持了。

大协奏曲的协奏原则最早用于意大利作曲家斯特拉迪拉的《多乐章交响曲》中，这实际上仅仅是用小组乐器和大组乐器演奏的教堂奏鸣曲或室内奏鸣曲，两组乐器在技术上和风格上并无区别。它们一般是在教堂内作为弥撒前的序曲或在仪式中的某一时刻演奏的。比如，圣诞弥撒曲前就经常加一首以大协奏曲形式奏出的田园曲，属于博洛尼亚乐派的科莱里的作品第6号，便是12首这种形式的大协奏曲，它们仍然分4到6个乐章，其中最迷人动听的第8首即为“圣诞协奏曲”。后来博洛尼亚乐派的首要人物托莱利在他的大协奏曲集里，将小组乐器中的两把小提琴处理得更加富有个性，就像是两把独奏小提琴的协

奏曲。它们大多包含3个乐章，先以一个小快板开始，然后是一个缓慢的乐章，最后再以另一个小快板结束。这种排列后来成为协奏曲的惯例，也一直保持在交响曲中，直到海顿和其他作曲家加进去一个通常为小步舞曲或谐谑曲的第三乐章，原来的第三乐章变成了第四乐章。



※　早期的『大协奏曲』演奏形式

首先以一件独奏乐器与乐队协同演奏的现代意义的协奏曲，是阿尔比诺尼创作的。但是他的音乐除了那首被现代人改编过的“管风琴与弦乐队的柔板”以外，能被人记住的并不多。与他正好相反的是同时代的另一位协奏曲大师——安东尼奥·维瓦尔第，因为保存下来300多首一种或多种乐器的协奏曲而使人相信，他无疑是巴洛克后期最伟大的协奏曲作曲家。

如果仅从形式上看，维瓦尔第的协奏曲与托莱利和科莱里并无大的不同。但维瓦尔第却常常

能够远远脱离标准的方法，显示出他高超的技巧和想象力。除了传统和声方法之外，他巧妙地运用半音阶，并毫不迟疑地在同一段音乐中混合大小调。他的快板乐章散发着无比的节奏活力，而慢板乐章则表现出典型的沉静，通常是一个气息悠长、富有表情的如歌旋律，很像一首柔板的歌剧咏叹调。维瓦尔第在独奏乐器和乐队之间找出一种有变化、有弹性的关系，在平衡的基础上形成戏剧性的紧张。他不仅仅是像科莱里那样让独奏者奏出富有特色的对比音型，而且使他作为一个主宰全局的音乐人物屹立在重奏组之上，就像歌剧中的独唱演员与乐队的关系。

巴洛克音乐的统一性原则在维瓦尔第的协奏曲中也得到了最明显的体现。他经常以一个固定的或略作适当变化的反复节奏音型作为雏形，由此发展出各个不同的旋律，这种音型所带来的便是情绪的统一性。一个典型的快速度乐章，能制造出高度的运动感和向前驱进的力量；相反，一个慢乐章常能从头至尾给人一种沉静或松弛的感觉。然而这种持续的情绪并没有使人觉得单调，因为在巴洛克艺术时代作曲家都是情绪平和的人，他们并不需要在一个乐章里制造出尖锐的情绪对比和变化效果，却仍能给人一种充满力量与构筑宏伟的感觉。



※　安东尼奥·维瓦尔第

维瓦尔第最著名的作品，当然是那些被他起了美妙名字的。他的作品第3号《和谐的灵感》和作品第4号《异乎寻常》，各由12首小提琴协奏曲组成；作品第8号《和声与创意的尝试》因包括不朽的《四季》而格外引人重视。他的成就受到了同时代人的尊敬，伟大的巴赫一直很欣赏维瓦尔第的协奏曲，他至少改编了维瓦尔第的10首协奏曲，其中6首为羽管键琴，3首为管风琴，1首原为4把小提琴，后又改为羽管键琴和乐队。在巴赫创作的许多协奏曲及其德国同时代人的协奏曲中，无论是总的布局还是在细节方面都可以明显看到维瓦尔第的影响。正是这种影响，维瓦尔第成为意大利巴洛克音乐最后的辉煌。所有巴洛克时代最杰出的代表，以前所有音乐的集大成者——约翰·赛巴斯蒂安·巴赫和乔治·弗利德里克·亨德尔出场了。他们是德国人，音乐的德

国时代开始了。



※　小提琴协奏曲《四季》的情景



※　维瓦尔第时代的威尼斯

三、交响曲之诞生

在重点介绍巴赫与亨德尔之前，我们还是把

交响曲诞生之前的线索进一步梳理清楚。

意大利序曲或者不如干脆就叫作“交响曲”，在德国北部有显著的发展。因为歌剧并不常上演，所以作曲家就专门为音乐会谱写交响曲，生卒年代都在18世纪的约翰·戈特里布·格劳恩就写了一百多首交响曲。这些作品都有很浓郁的意大利风格，在当时颇受欢迎，但到真正的古典主义交响曲诞生以后就被人遗忘了。

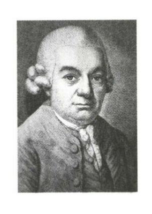
真正奠定交响曲雏形并留下经典作品的是巴赫的第三个儿子卡尔·菲利普·艾曼纽·巴赫，他不仅把古钢琴中的奏鸣曲式用于交响曲，而且还巧妙运用从父亲那里学来的高超对位技术，有时甚至还通过赋格形式将旧式对位与新式和声融为一体，使音乐呈现出既复杂又单纯的动人美感。小巴赫的交响曲虽然多用3个乐章，但第一乐章的奏鸣曲式已经非常清晰。今天仍被经常演奏的作品182号的6首全是为弦乐队而写，作品183号的4首则加上两支长笛、两支双簧管、一支大管和两支法国号。

18世纪的英国音乐虽然是亨德尔一统天下，但英国本土作曲家威廉·博伊斯在当时便被认为是亨德尔之外的“第一人”，他的音乐风格兼受意大利和法国影响，虽然主要创作活动以教会音乐为中心，但流传至今的经典却首推8首交响

曲。这8首演奏时间长不到10分钟、短不足5分钟的“交响曲”原来都是为颂歌、假面剧和戏剧而写的序曲，前4首是意大利风格，后4首是法国风格。博伊斯在音乐观念上比较保守，他在写作这些交响曲的时候德国曼海姆乐派的新交响曲形式已经传入英国，但博伊斯却恪守巴洛克和声特点，注重技巧而忽略主题发展，在音乐精神上更接近亨德尔和维瓦尔第的大协奏曲。其实海顿和莫扎特早期的交响曲差不多都是这种样子，无不音色华丽、动力充沛，而且明晰易懂。

德国南部著名的曼海姆乐派的核心人物约翰·安东·施塔米茨是海顿之前对古典交响曲形式作出重大贡献的人，他总共写了45部交响曲，不仅加入了小步舞曲的第三乐章，而且在第一乐章运用了奏鸣曲快板曲式的结构，明确设置了第一主题和第二主题以及展开部和再现部。施塔米茨的交响曲的第二乐章在内容上也较从前充实，优美抒情的曲调包含意大利和波希米亚的元素，副部主题的设立使音乐的织体更加丰富，力度强弱以及节拍快慢的对比有了较为主观的意图，休止符和装饰音的巧妙运用在音乐的趣味性上也较从前有很大的提高。由于施塔米茨执掌着当时欧洲最好的宫廷乐队，他在交响曲的配器方面已有突破，比如基本取消了“通奏低音”，实现管弦乐从巴洛克向古典时期质的飞跃。他还加大了木管

乐器的比重，特别是将刚诞生不久的单簧管引入重要声部，直接影响了海顿和莫扎特对这件乐器的偏爱。



※　C.P.E巴赫

施塔米茨的4乐章交响曲虽然在交响曲发展史上有特殊的地位，但他在今天的名望却远不如他的儿子卡尔·施塔米茨，后者创作的协奏曲和室内乐一直是室内音乐会和唱片目录的常备曲目。

老施塔米茨45部交响曲中最具典型特征的是作品3之二的D大调，第一乐章急板由D大调的第一主题和A大调的第二主题组成，经过简短的展开部进入再现部，然后用第一主题的尾奏结束；第二乐章小行板是一个G大调的二段体；第三乐章小步舞曲仍用D大调，是穿插有中段的典型复合三段体；第四乐章最急板还是3拍子，由有力的上行第一主题和平稳沉静的第二主题构成。

什么是严格意义的交响曲？交响曲就是用乐队演奏的奏鸣曲。无论是为一件、两件或多件乐器而写的奏鸣曲，它的第一乐章都以一种称为奏鸣曲式的特殊形式谱写。C.P.E.巴赫在键盘音乐的创作上促成这一形式的形成，后来的海顿和莫扎特使其更加完善。奏鸣曲式一般包括3个部分：呈示部、展开部和再现部。呈示部呈现作品的主要主题（主调上的第一主题和属调上的第二主题，也可能有更多的主题）；展开部对主题进行发展和变形，并与呈示部的主题形态相对比，类似自由幻想曲，结束时要回到第一主题；再现部是呈示部有变化的反复，第二主题改用主调，有一个中等长度的尾声。

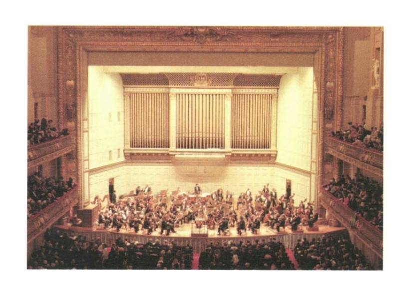
德奥古典主义交响曲在原来意大利风格交响曲的基础上，在慢乐章和终乐章之间加上一个当时很流行的3拍子小步舞曲构成的乐章，从而形成较为固定的4乐章结构。第一乐章是一个大型的奏鸣曲式，速度几乎总是快板，有时前面会加一个引子形成对比；第二乐章通常是行板或慢板，以歌谣曲、主题变奏曲、回旋曲或奏鸣曲式写成，如果第一乐章是大调，这个乐章就有可能用小调，如果第一乐章是小调，则移用平行大调；第三乐章虽多用小步舞曲，但贝多芬更愿意用诙谐曲，曲式基本是复合三段体，采用第一乐章的主调；第四乐章一般是回旋曲或变奏曲，也

有继续用奏鸣曲式的，是快板的有一定紧张度的华丽终曲。

当然，交响曲自贝多芬之后便有了质的飞跃，浪漫主义的交响曲理念为作品的内容和形式的扩张都提供了可能性。贝多芬在第三“英雄”交响曲和第七交响曲的第二乐章都以“葬礼进行曲”取代了慢板乐章；第六交响曲分为5个乐章，在“谐谑曲”之后增加情景描绘的“暴风雨”；第九交响曲不仅将“谐谑曲”提到第二乐章，还在第四乐章加入四部领唱与合唱。后来柏辽兹创作的所有交响曲都具有与文学作品紧密相关的标题性质，《幻想交响曲》是5个乐章，《哈罗尔德在意大利》由中提琴主奏，《罗密欧与朱丽叶》有独唱角色和合唱队，兼有康塔塔的特征，《葬礼与凯旋交响曲》为了在广场演奏而引入军乐队编制。法朗克的D小调交响曲只有3个乐章，取消的不是“谐谑曲”而是慢板乐章。马勒的第三交响曲有6个乐章，增加的第四、第五乐章都由声乐主导；第八交响曲即所谓的“千人交响曲”不仅乐队与人声的编制急剧增大，而且全曲只分为两部分，彻底打破了乐章的规范。西贝柳斯最后一部交响曲只有一个乐章，虽然用的是交响曲思维，但听起来更像是一首交响诗。肖斯塔科维奇的第14交响曲干脆就是一部11乐章的声乐套曲，器乐部分也只有弦乐和打击乐。

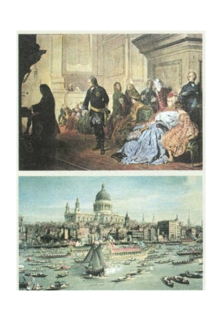


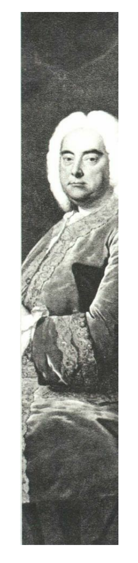
※　19世经的交响音乐会



※　交响音乐会

第二讲　巴洛克双峰：赫与亨德尔





在讲述交响乐的发展源流时，我们没有理由错过对音乐的巴洛克时期两位最伟大作曲家的重点介绍。从管弦乐史的角度，巴赫与亨德尔的地位显得尤其重要，专门辟出一讲的篇幅已经是非常委屈两位巨匠了。

直到17世纪末，德国的音乐还在向意大利和法国学习。无论是在宗教音乐领域还是歌剧领

域，都尚未出现过像帕莱斯特里纳、蒙特维尔第和吕利那样的人物。但是在1685年这个光荣的年份，上帝一下子为德国送来两位改变历史的人——巴赫与亨德尔。像所有肩负使命的人一样，他们虽未曾谋面，却有着惊人的互相容纳的空间。巴赫侧重于键盘音乐和路德派圣乐，而亨德尔却写出了大量的歌剧和“大协奏曲”；巴赫举止庄重，节俭持家，生前不求闻达，从未迁离本土居住；亨德尔享乐生活，喜欢赌博，声誉如日中天，并频繁穿越国境线，甚至加入英国国籍，最后客死他乡。他们二人犹如双峰插云，并肩屹立在巴洛克音乐的最高处，使巴洛克音乐的风格达到了光辉的顶点，同时宣告了一个时代的结束。然而，当新的时代来临以后，他们又被暂时遗忘了。

※　巴赫时代的魏玛

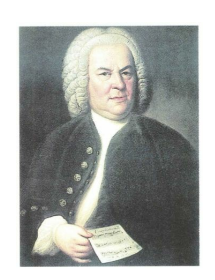


一、巴赫及其乐队作品

1685年3月21日，巴赫诞生于图林根地区的埃森纳赫。对于路德派教徒来说，这里是他们的圣地，在这个城市近郊有一座建于11世纪的著名城堡——瓦尔特堡，16世纪时宗教改革家马丁·路德曾在这里将《圣经》译成德文，而闵采尔领导的农民起义也同样发生在这个地区。作为路德新教的故乡，当地人们对宗教的感情特别深厚，这似乎也可以作为巴赫终生信仰路德的精神、热心遵从路德教派礼仪的缘由。

在图林根地区，巴赫的家族就是音乐家的同义语。在过去的200年里，他们一直在音乐界占据着举足轻重的地位。在魏玛、在埃森纳赫、在埃尔弗特，许许多多的“巴赫”担任着宫廷乐长、教堂乐长、管风琴师和乐师，一个“巴赫”死了，立刻会有另一个“巴赫”来接替他。巴赫自幼便跟父亲学习小提琴，10岁时父亲去世，又转而向哥哥学管风琴和古钢琴。在此期间，他在月光下偷着抄写了大量的弗罗贝格尔、布克斯特胡德和帕赫贝尔的乐谱，以至于使视力受到损害。15岁的时候，巴赫加入了吕内堡教堂的唱诗班，这个唱诗班藏有极丰富的乐谱手稿和印刷品，包括175位作曲家的各类作品共1100首

之多，其中甚至有巴赫家族的作品。在乐监的管理下，巴赫能够尽量利用这些曲目，从而熟悉了16至17世纪的众赞歌作品，这对他未来的创作产生了深远的影响。当唱诗班的活动因夏季来临而有所减少时，他便有了更多的时间去向一些大师学习。他先后向著名的管风琴师莱维和伯姆学习，后来又曾徒步一整天去离吕内堡30英里的汉堡，聆听另一位管风琴大师莱因肯的演奏。在一个假期，他又步行60英里，到策勒去听那里的宫廷乐队演奏法国风格的音乐，尤其是库普兰的音乐。



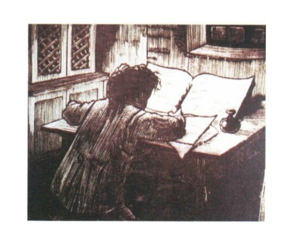
※　手持《六声部卡农》的巴赫

1703年，巴赫结束了在吕内堡的学习，到魏玛担任宫廷乐队的小提琴师，4个月后又谋得阿恩施塔特的管风琴师的职位。从这时起，巴赫开

始作曲。他一直不能忘记少年时即崇敬的前辈作曲家和管风琴家布克斯特胡德，为了能向他学习，也许还可以接他的班，巴赫请了4个星期的假，步行200多英里去吕贝克亲耳聆听这位年已七旬的老人的演奏。这次旅行对巴赫的一生是有决定意义的，他被老人的智慧、激情、知识和想象力征服了，不由得如醉如痴，流连忘返，不知不觉4个月过去了。因为超假3个月，他受到教会当局的严厉训斥，同时还就他在“伴奏圣咏时加入一些令人惊奇的变奏和不相干的装饰音，而忽视了旋律，使会众感到困惑不解”的问题，要求巴赫给予答复和解释。他们甚至不允许巴赫将自己的远房堂妹玛丽亚·巴尔巴拉带进教堂，这尤其引起巴赫的反感。他决心离开阿恩施塔特，恰好米尔豪森的圣布拉修斯教堂的管风琴师阿勒刚刚去世，巴赫便很容易地接替了这个职位。在此期间，他和那位远房堂妹结了婚。不到一年，他又得到了魏玛大公恩斯特的聘请，去那里担任宫廷管风琴师。

在魏玛的9年里，他对意大利的大师们尤其是大公所喜爱的维瓦尔第的音乐进行了研究，并将他的几首作品改编为管风琴曲。1714年，他被任命为宫廷首席小提琴师，并到莱比锡、德累斯顿等地作巡回演出。在德累斯顿，一位法国的管风琴家马尔尚想以音乐竞赛的形式与巴赫比试高

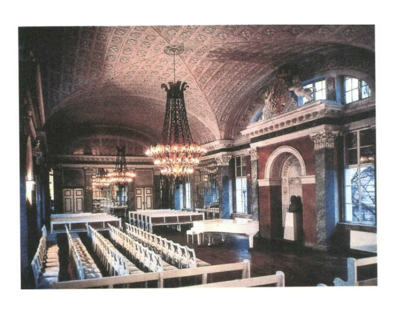
低，巴赫提议在管风琴上试奏任何作品，使马尔尚未战心怯，于比赛当天清晨溜之大吉。



※　在月光下偷抄乐谱的巴赫

1717年是巴赫生命中的一个重要年份，他从这一年起不再正式担任管风琴师的职务，而把自己33年的余生转向了更为辉煌的作曲方面。同样在这一年，他遭受到一生中最大的屈辱，使魏玛成为他一生都不愿提起的伤心之地。从巴赫方面来说，他做的工作实际上就是乐长的工作，但却一直没能得到正式的任命。老乐长死后，他平庸的儿子接替了职务，这使巴赫感到不仅自己被忽视了，音乐的尊严也遭到了践踏。当离魏玛不远的安哈尔特-科滕的亲王利奥波德因慕名而任命巴赫为他的宫廷乐长时，巴赫毫不犹豫地向恩斯特大公提出辞职。在他的一再坚持下，大公一怒之下竟将他下到狱里监禁了一个月才批准他离职。

在科滕的6年是巴赫一生中比较幸福的时光。因为利奥波德亲王是一位大键琴家，他的宫廷乐队也很优秀，所以巴赫的工作不再涉及写教堂音乐，他的大部分世俗器乐曲就是在那时候写成的，其中最著名的是《平均律钢琴曲集》第一部、《法国组曲》、《无伴奏大提琴组曲》和《布兰登堡协奏曲》（当然此时还不是这个名字）。但是不幸在1720年降临了，他的妻子玛丽亚去世了。为了照顾4个年幼的孩子，巴赫第二年便与宫廷歌手安娜结了婚，他们又生了13个孩子，但只有6个存活了下来。

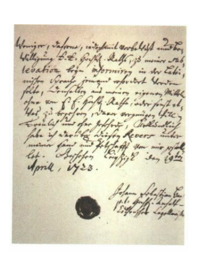


※　科滕宫廷中的『镜厅』

1722年，莱比锡圣托马斯学院的乐监库瑙去世了。这是一个令人向往的位置，尤其是巴赫觉得现在有必要重新回到有管风琴、唱诗班和容许

表演这种音乐的教堂环境中去，所以他决定申请这个比他现有职位更低的差事。但当局此时中意的却是在当时名气比巴赫大的泰勒曼，而泰勒曼却因薪水的问题回绝了这番好意。在没有其他办法的情况下，巴赫只好被接受了。在当局的眼里，“既然最好的音乐家不肯来，我们不得不选择一个平庸的”。

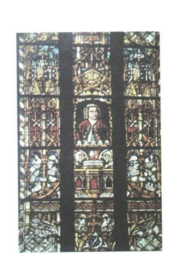
巴赫在莱比锡的工作是繁忙劳累的，而且待遇并不高。他曾经多次和学院当局发生冲突，但都自我克制忍耐下去。他要负责四座教堂的音乐，并亲自指挥两座教堂的演出；他要为每个礼拜天和特别节日写一首康塔塔或清唱剧，一年写一首受难曲；此外他还负有艰巨的教学任务，并管理学生的生活起居，这是他最不愿意做的事情。


Aprill, 1723.

※　巴赫担任莱比锡圣托马斯教堂乐监的合约书



※　1722年的莱比锡圣托马斯教堂



※　圣托马斯教堂镶嵌在彩绘玻璃上的巴赫像

1747年，当巴赫63岁的时候，他迎来了一生最辉煌的时刻。当他与长子弗里德曼应邀出席腓德烈大帝的音乐会时，这位开明的君主正在调试他的长笛。他看到司仪递上的来宾名单，兴奋地

对乐队人员说：

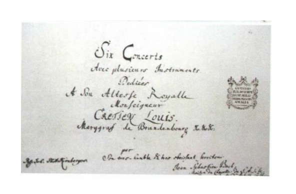
“先生们，老巴赫已经到了！”他立即召见了巴赫，并中止了音乐会。他和乐队的演奏家们陪同巴赫巡视了各个房间，并听他在每个钢琴上都即兴演奏了一些曲子。第二天，巴赫又在波茨坦最大的管风琴上根据腓德烈指定的主题即兴创作了一首6声部赋格曲，引起了阵阵喝彩，甚至他的敌手也承认他有无可争议的卓越技巧。有一位叫沙伊贝的人说：“这是一位炉火纯青的乐器演奏能手，一位出类拔萃的大键琴、管风琴艺术家，世界上还没有一位音乐家能与他相媲美。我已多次聆听过他的演奏，他那灵巧娴熟的技巧使人为之惊叹，几乎难以想象他能够如此独特、如此敏捷地将双手和双脚这样交叉、分开，并能达到极其宽阔的音程而不混进一个错音。而且，即使这样剧烈地四肢摇动，他却毫不挪动他的身躯。”



※　1747年巴赫支柏林觐见腓德烈大帝，并为他演奏管风琴



※　《马太受难曲》手稿



Six Concerts
Avec plusieurs Instruments.
Dediées
A Son Altesse Royalle
Monseigneur
Crestien Louis.
Marggraf de Brandenbourg &c. &c. &c.
par
Son tres-humble & tres obeissant Serviteur
Jean Sebastien Bach

※　《布兰登堡协奏曲》的题献页

从柏林回来之后，巴赫又以极其熟练的技巧发展了腓德烈赐给的主题，并特意增加了一首为长笛、小提琴和羽管键琴而作的三重奏鸣曲。他以《音乐的奉献》为题，将它用特别的纸张印刷了一册，连同一封信一起献给了大帝。

到了1749年年底，巴赫的视力更差了，他先

后两次接受江湖庸医的手术，但都遭到失败。他完全失明了，体质也随之下降，导致慢性肾炎的恶化。1750年7月18日，他的视力突然恢复，但几小时后便失去了知觉。10天之后的夜晚，巴赫平静地咽下了最后一口气。

巴赫之死在当时并未引起人们的重视，他在圣约翰教堂墓地的坟墓甚至都难以辨认。几乎没有人认为他留下的乐谱是珍贵无比的财富，许多竟被当作废纸卖掉了。他的名字在他死后的50年中无人提及，直到1789年的一天，莫扎特路过莱比锡参加圣托马斯学院的一个宗教庆典，当唱诗班演唱巴赫的经文歌《为主唱一首新歌》时，莫扎特又惊又喜，高声叫道："我终于听到新鲜的东西啦！我终于学到东西啦！"1825年，当贝多芬第一次听到巴赫的音乐时，他不由得惊呼："他的名字不是小溪，应该是大海！"1829年，门德尔松指挥演出了被忘却将近一个世纪的《马太受难曲》，此后，巴赫的音乐在创作、教育方面的意义日益受到人们的重视。1850年，当巴赫逝世100周年的时候，巴赫学会在莱比锡成立了，该学会开始进行《巴赫全集》的编辑和出版工作，到1947年增订重印的时候，它已达46卷之多，堪称音乐史上的一座丰碑。从1954年开始，新版《巴赫全集》的编辑工作又开始了，是由当今德国的巴赫研究中心——哥廷根的巴赫协

会和莱比锡的巴赫档案馆共同承担的。在巴赫去世两个世纪之后，他终于站到了本属于他的位置，那就是音乐史上的最高峰。

巴赫的乐队作品主要是协奏曲和4首《乐队组曲》。巴赫在协奏曲的领域用尽了当时所有乐器手法中的一切可能的结合。他不仅写过为2架、3架和4架羽管键琴的协奏曲，还为小提琴、中提琴、大提琴、低音提琴、长笛、双簧管、小号等乐器写过不同数量组合的协奏曲。在这些协奏曲中，名气最大也最常被演奏的是后来被称为《布兰登堡协奏曲》的6首。它是巴赫最早的大型乐队作品，采用的是在当时看来已经过时的大协奏曲体裁，但却将其推向了最后的高峰。它们的特点是规模宏大、复调性的织体，独奏和伴奏两组乐器相互交响化关系的统一，每一首协奏曲的独奏部分由不同组合的乐器组来承担，个性鲜明，让人印象深刻。

1717年至1723年，巴赫在科滕的利奥波德亲王宫廷担任乐长期间，布兰登堡侯爵克里斯蒂安·路德维希委托巴赫为他的宫廷乐队创作几首作品。巴赫知道侯爵是一位音乐造诣很高的贵族，并且他的宫廷乐队水准也很高，于是巴赫为6组主奏乐器创作了6部协奏曲题献给布兰登堡侯爵，这是1721年的事情。

《布兰登堡协奏曲》代表了巴赫器乐创作最成熟期的成果，今天听来仍然比他同时代人的同类作品略胜一筹，特别是第三首和第五首简直一听难忘，脍炙人口。G大调第三首只有两个乐章，以弗里吉亚调式收束的两个和声作为两个乐章的桥梁，从而取代了通常的慢板乐章。这部协奏曲的主奏乐器就是弦乐器，而且乐队里也省掉了管乐器，很像是弦乐三部的重奏曲。D大调第五首的主奏乐器是小提琴和长笛，但给人印象最深刻的是第一乐章中羽管键琴显示辉煌技巧的大段华彩。

如果说《布兰登堡协奏曲》是德国与意大利风格交织的完美体现，那么4首《乐队组曲》就是德国民间不断发展形成的舞曲与华丽洗练的法国宫廷音乐的结合体。它含有巴赫最繁丽动人的旋律与色彩，每一首都以长大的法国序曲开始，后面依次缀有库朗特、加沃特、弗拉那、小步舞、布雷、巴斯比埃或萨拉班德、波洛乃兹、吉格等各个国家民族的舞曲形式。我们经常听到的“G弦上的咏叹调”便是第三组曲慢乐章的改编曲，还有一首著名的长笛练习曲，它也来自第二组曲的第7段“舞曲似的滑稽短曲”。

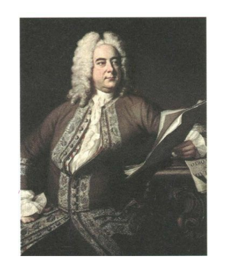
一般认为，巴赫晚年作品的特征之一是广泛运用了变奏的手法，而这种特征在《赋格的艺术》中达到了前所未有的高度。它的全曲就像一

个庞大的变奏曲，包括各种简单的、二重的、三重的、逆行的、倒影的、增减时值的赋格以及各种卡农。在最后一首未完成的赋格中，巴赫采用了用他自己名字的字母B-A-C-H构成的主题，作为这首赋格曲的对题由次中音声部引入。埃曼纽尔在父亲的手稿上写道：“从这首赋格曲用BACH的名字作为对题的地方开始，作者便与世长辞了。”



※　1850年，莱比锡为巴赫树立的第一座纪念碑

二、亨德尔及其乐队作品



※　手持《弥赛亚》乐谱的亨德尔

乔治·弗利德里克·亨德尔（这是他的英国名字，他的德国原名应为格奥尔格·弗利德里希·韩德尔）1685年2月23日生于德国中部的哈雷。虽然他很早就在音乐上显露出惊人的才华，但是他的理发师父亲却希望他学习法律，成为一个体面的公民。虽然他在7岁的时候得到公爵的支持，随哈雷圣母堂的管风琴师扎豪学习管风琴、小提琴、双簧管以及作曲技法，并在11岁时就写出了6首双簧管和小提琴的三重奏鸣曲，但是父亲去世以后，他还是遵从父亲的意愿，于1702年2月10日进入哈雷大学法学院学习。3月13日，他就被任命为加尔文教堂的管风琴师，第二年当他18岁的时候，他终于放弃了法学院的学习，只身来到北部城市汉堡，在那里的歌剧院担任羽管键琴师和第二小提琴手。他不仅接触到了

凯泽尔的歌剧，还结识了一位博学的青年音乐家马特森。马特森不仅是歌剧院的男高音歌手，而且身兼作曲和指挥，尤其是他的音乐理论和关于历史与艺术的评论，对那个时代产生过非常有益的影响。亨德尔曾经与他过从甚密，但因为一次对指挥工作的争执，两位好友竟反目到进行决斗的地步。所幸亨德尔衣服上的大铜纽扣挡住了马特森的剑锋，但却给他的内心造成久难愈合的伤害，这也是他后来离开汉堡的原因。1705年1月8日，亨德尔的第一部歌剧《阿尔米拉》在汉堡歌剧院上演，紧接着又上演了他的第二部歌剧《尼禄》，马特森最后一次在舞台上露面便是在这部戏里担任主角。第二年，在他的后两部歌剧《达夫尼》和《弗洛林多》还没来得及上演的时候，亨德尔没有和马特森告别便离开汉堡去意大利了。

在意大利期间，他与著名的音乐家科莱里、卡尔达拉和斯卡拉蒂父子等广泛交游，并以不同的曲式写下了大量的作品。他以意大利风格创作的歌剧《拉德里格》和《阿格利皮纳》以及清唱剧《时间和真理的胜利》、《复活》分别上演于佛罗伦萨和威尼斯，均大获成功。他能将大协奏曲的技巧运用到声乐曲中，并使他的音乐充满了节奏的驱策力、旋律的吸引力和丰富的情感，亨德尔独有的这种充满活力与热情的风格在这个期

间便趋于定型了。

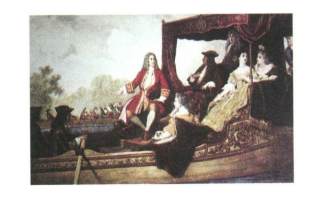
1710年，亨德尔回到德国担任汉诺威选帝侯乔治的宫廷乐长，年底他第一次访问英国，并在那里指挥了歌剧《里纳尔多》的演出，引起了极大的轰动，要知道他写这部歌剧只用了15天的时间。大概亨德尔已经感觉到，英国将是最适合他的所谓世界主义音乐风格发展的土壤，所以在他第二次去伦敦的时候，竟置选帝侯的权威于不顾，归期一拖再拖，直到两年以后选帝侯继承了英国的王位，亨德尔才感到情况不妙了，吓得很长一段时间不敢在宫廷露面。有一次当他听说新国王在泰晤士河上乘船游览时，他便悄悄地乘上另一只载有乐队的船，亲自指挥着乐队演奏着他的抒情诗般优美的《水上音乐》，缓慢地向王室的大船靠拢。国王很自然地被这种特殊的音乐情境所打动，当场赦免了亨德尔的罪过。不过这个故事肯定有不真实的地方，因为在此之前几个月，国王多次出席观看了亨德尔的歌剧演出，并将原女王安娜给亨德尔的200镑年薪又翻了一番。可见亨德尔的音乐才能让这位新国王喜欢还喜欢不过来呢。

1716年，乔治一世重返汉诺威，并将亨德尔也一起带回去。在此期间，亨德尔为布洛克斯的受难诗配上了音乐，这比巴赫的《约翰受难曲》要早上好几年。重新回到伦敦以后，他担任了钱

多斯公爵的教堂乐长，并创作了著名的《钱多斯感恩歌》和《钱多斯赞美歌》，同时用英语写下了清唱剧《阿西斯与加拉泰》和《以斯帖》。不久，由王室和豪门富绅资助的一家联合专业剧团成立了，它的官方名称是皇家歌剧院，专门为伦敦的观众上演意大利歌剧。他们聘请意大利作曲家伯农契尼和阿马代依与亨德尔一起共同为歌剧院作曲。在3人共写的歌剧《穆齐奥·斯卡沃拉》上演时，伯农契尼写的第二幕获得了成功。但不久亨德尔自己独立创作的《奥托内》大受欢迎，风头一下子便盖过了意大利人，亨德尔在伦敦的地位从此奠定下来。1726年，他加入英国国籍，并按英语的拼写习惯改了名字。



※　伦敦泰晤士河上景色



※　亨德尔和英王乔治一世

在以后的十几年里，亨德尔以旺盛的创作激情写下了三十几部歌剧，同时还负责指挥教学和歌剧院的经营管理。他虽然曾风光一时，但也免不了遭遇重大的挫折。1728年，英国第一部民谣歌剧《乞丐歌剧》的上演受到了普遍欢迎，表明英国观众已经开始厌倦意大利歌剧，不仅亨德尔的歌剧常常被作为讽刺的对象，皇家歌剧院也面临着关门大吉的命运。

当亨德尔以非凡的勇气与别人合伙买下这座剧院时，新的竞争者又出现了。来自那波利的作曲家波尔波拉从欧洲高价招来一些著名的歌唱家，以“贵族歌剧院”为舞台，开始在意大利歌剧领域和亨德尔一较短长，结果使伦敦的歌剧观众一分为三。到了1737年，两家歌剧院都不堪重负，终到濒临破产的境地。亨德尔心力交瘁，疾病缠身，右手因中风而麻木不灵，他不得不回到德国进行疗养。但是不到两个月，他竟神奇地恢

复了旺盛的精力，于是他立即返回伦敦，在年底又上演了两部歌剧，当然它们同样没有获得预想的成功。

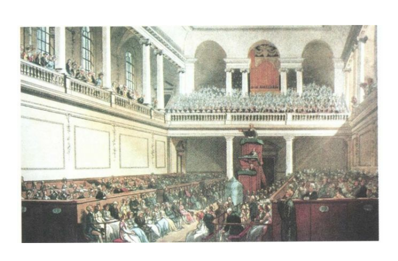


※　《乞丐歌剧》的演出场景

1740年是亨德尔生命中一个新的时期的开端。前一年他的清唱剧《扫罗》和《以色列人在埃及》上演后大受欢迎，使他决定放弃歌剧的写作，转而将全部精力投入到清唱剧的创作中。1742年4月13日，《弥赛亚》在爱尔兰的都柏林首演，后来在伦敦演出当合唱队唱到“哈里路亚”时，出席观看的英王乔治二世不由激动得肃然起立，于是全场观众都站了起来，这在以后的演出成为了惯例。

1745年，企图复辟的斯图亚特王朝分子查理·爱德华在苏格兰登陆，英国掀起了效忠王室的

爱国运动。亨德尔为此创作了清唱剧《犹大·马加比》和《应时清唱剧》，这些充满爱国精神的作品受到英国人的热烈欢迎，亨德尔的命运也从此发生了重大转机，因为从此时开始，英国人终于认同了他作为一个英国音乐家的存在。1749年，为了庆祝奥地利战争的结束与战争和约的签订，亨德尔创作了《皇家焰火音乐》，并在水晶宫放焰火的时候演出。1751年，亨德尔完成了他最后一部清唱剧《耶弗塔》，两年以后他双目失明了。1759年4月6日在演出《弥赛亚》的时候，亨德尔亲自演奏了管风琴。8天以后即4月14日，他去世了，比巴赫多活了9年。



※ 《弥赛亚》在孤儿院的慈善音乐会上首

亨德尔早年也以管风琴家闻名于世，二十几岁的时候在意大利与斯卡拉蒂比赛，曾使其甘拜下风。到了伦敦以后，他不再担任专职的管风琴

师，但却喜欢即兴演奏以自娱娱人。因为没有创作的欲望，所以他没有一首独奏曲乐谱留下来。即使我们今天所见到的管风琴协奏曲的乐谱，它的管风琴声部也留有即兴发挥的空间，比如有的乐章完全没有记上音符，只是写着“自由处理”的字样。这是因为亨德尔的大部分管风琴协奏曲都是在演出他的清唱剧时，由他本人在开幕前和幕间休息时亲自演奏的。他为伴奏的乐队写好了谱子，而他自己为了取悦观众，渲染剧院里的气氛，常作技巧华丽的即兴表演。所以，虽然管风琴这件乐器很神圣，但到了亨德尔的手里，世俗节日的热闹气氛便被突出出来了。当乐谱出版的时候，他又特别注明“为羽管键琴或管风琴用”，以使销售不受影响。

亨德尔共留下16首管风琴协奏曲，除4首未编号以外，其余12首分别编入“作品4”和“作品7”。从曲式上看，它们几乎都是模仿科莱里的结构，由慢-快-慢-快的4个乐章组成，只有作品4之6与作品7之6采用的是维瓦尔第式的3乐章。

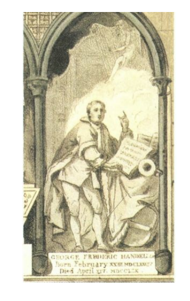
比管风琴协奏曲更著名的是他的编号为作品6的12首大协奏曲。从这个作品中可以很明显地看出亨德尔音乐中怀旧因素和创新因素的结合，但主要以怀旧为主。他在外表上模仿科莱里的教堂奏鸣曲风格，而且在标题上特别强调是“小提

琴外加7声部的大协奏曲”。但实际上，它的独奏部分并没有与乐队全奏分离。事实是在大多数的乐章中，主奏的弦乐器或是自始至终与协奏部同步演奏，或只在简短的三重奏形式的间奏中单独出现，如果有长段的小提琴独奏的话，那么它无论是在主题素材上还是在风格上通常都与全奏段落没有什么区别。从这方面来看，这部作品更像是管弦乐合奏曲，它表现了亨德尔与前人不同的地方。在对乐队声部的处理方面，亨德尔像一般的巴洛克作曲家一样，主要采用对位的方法，但不如同时代的巴赫那样工整复杂，而表现出一派自由简朴甚至和声化的倾向。他的赋格也不是严格而讲究结构的，只能算是一种准赋格，这并不表示亨德尔不擅长此道，而是他为了迁就音响效果所做出的牺牲。如果说巴赫的乐队作品具有的是结构性和立体感，那么亨德尔的“大协奏曲”则富于流动性和发展性，色彩更为灿烂夺目，情绪也更自由率直，充溢着蓬勃的生气。在这12首大协奏曲里，每首风格也各有不同，既有轻松的也有庄严的，但总的特征则属于17世纪末的意大利。



※　亨德尔的出生地哈雷市政厅

被编为作品3的7首大协奏曲最接近科莱里式的意大利风格，但是它又明显受到法国的影响，比如插入了小步舞曲和其他舞曲。由于双簧管声部在配器中有较突出的表现，因此在它初演的听众当中就有“双簧管协奏曲”的印象。不过从乐谱的结构分析，亨德尔仍不是很注重主奏乐器群的存在，它们的活动大部分都属于插句性质，而且在作曲家的眼里，主奏乐器是小提琴而非双簧管，因为重要的主题都是由前者来呈示的。



※　伦敦西敏寺教堂中的亨德尔墓碑



※　1749年的焰火表演

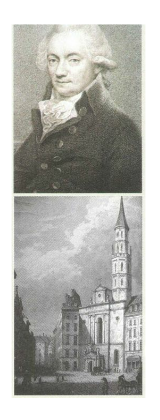
《水上音乐》和《焰火音乐》也许在音乐史上的地位不如亨德尔的协奏曲高，但它们却是今天最为人所知的亨德尔作品。它们都以欢快活泼的舞曲为主，富于生活气息。乐队编制突出了铜管与定音鼓的分量，是为露天演出设计的。

1748年10月，英国参与的奥地利王位争夺战

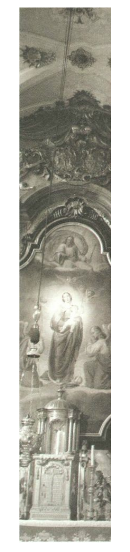
结束后，于第二年春天签订了著名的《亚琛条约》。为庆祝条约的签订，英国王室于4月27日在伦敦的格林公园举行盛大焰火晚会庆功。亨德尔受命谱写庆典音乐，于燃放焰火时在上万人面前演奏。据说当时参加首演的乐队有一百多人，以管乐器为主，没有使用弦乐器，具体编制是9支小号、9支圆号、24支双簧管、12支大管、1支低音大管以及定音鼓和大鼓。后来亨德尔补写了弦乐器部分，使庄严华丽的音响效果更加突出，成为今天交响音乐会上的保留曲目。

前面提到，关于《水上音乐》有一个流传甚广的故事，不过今天已经有非常明确的证据证明此故事属于子虚乌有。尽管如此，这部尽显亨德尔管弦乐创作才华的大型作品从它诞生那天起，就赢得上自王公贵族、下至普通民众的由衷喜爱。由于原始手稿已经丢失，流传到现在的都是整理校订的版本，主要有3种：组曲6乐章版、全曲20乐章版和3套组曲16乐章版。对于今天的听众来说，好听是第一重要的，乐谱的文献价值倒在其次了，这是他们比音乐史家更看重《水上音乐》的原因。

第三讲　伟大的创造者：海顿







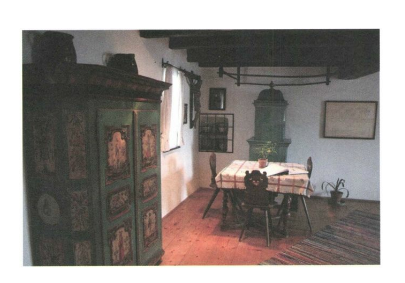
当欧洲音乐的中心从意大利和法国转移到德国以后，奥地利的地位渐渐重要起来。所谓德国的古典音乐，主要是奥地利式的，或者确切说是维也纳式的。由于维也纳的特殊地理位置，它同时受到来自德国与意大利两方面的影响，从而导致两种艺术风格的融合，即一种较严肃深刻又多少有些呆板略带学究气的德国北部艺术，与另一种较为轻佻浅显但又比较柔顺直率的意大利艺术

的结合。突出的例子便是海顿与莫扎特的奏鸣曲和交响曲，它们既有意大利歌剧风格的渗入，又呈现出结构严谨、崇尚理性的特点。

海顿是维也纳古典乐派第一个伟大的作曲家，他的历史作用就是促进了18世纪后期一种新型的器乐语言的完善，并使古典主义风格进入了成熟的时代。



※　海顿出生故居庭院中的雕像



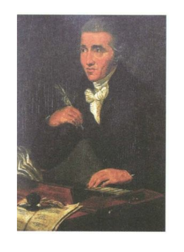
※　海顿出生故居的起居室

一、知足人生

约瑟夫·海顿1732年3月31日生于奥地利偏僻的小村罗劳。他最初的音乐经历是8岁进入维也纳圣·史蒂芬大教堂儿童唱诗班，在那儿接受他全部的音乐教育，直到17岁时因嗓子变声而离开。一个偶然的机缘使他认识了著名的歌剧脚本作家梅塔斯塔西奥，并通过他认识了意大利歌剧作曲家波尔波拉。为了能向波尔波拉学习，他甚至为波尔波拉做了3年的仆人，在系统学习和声学与作曲技法理论的同时，他也写一些日常生活中的重奏音乐、戏剧配乐和钢琴奏鸣曲一类的东西。最早赏识海顿的音乐才华的贵族是芬伯格男爵，他请海顿在家中的小型音乐会上担任中提琴手，并委托他为4位弦乐演奏家写一首乐曲，这就是海顿创作生涯中的第一首弦乐四重奏。1759年，海顿受雇于莫尔津伯爵的家庭乐队，担任指挥和乐长职务。他最早的交响曲便在此时完成，它们基本属于嬉游曲的风格，缺乏较稳定的形式和完善的技巧，而且有明显的模仿前人的痕迹。两年以后，莫尔津的乐队解散了，海顿又被匈牙利贵族埃斯特哈吉亲王请到艾森施塔特宫中担任乐长职务，并在那里一干便是30年。

艾森施塔特无疑是海顿成长道路上最重要的一站，他的个人品性及音乐风格的养成，与他在埃斯特哈吉宫廷的衣食无忧、波澜不惊的工作生活阅历有密切联系。海顿在30岁结婚那年被富有的埃斯特哈吉家族的保罗·安东亲王聘为宫廷副乐长，虽然一年以后亲王不幸去世，但继承爵位的弟弟尼克劳斯对音乐的喜好比兄长有过之而无不及。他更沉迷奢华的生活，挥金如土、大兴土木重新扩建埃斯特哈吉宫殿，扩大宫廷乐队的编制，频繁上演新作，成为那个时代无人能出其右的“音乐君主”。海顿娴熟的作曲技艺和旺盛的工作精力深得尼克劳斯亲王赏识，他升为乐长之后便全面负责起宫廷的一切音乐事务，不仅大量作曲，训练指挥乐队，管理乐器乐谱，与亲王随时沟通，制订演出计划，还要监督乐师和演员的日常生活、仪表举止。

海顿是一个非常随和稳重的人，他在宫廷里任劳任怨，只要能够与音乐相伴，能够有乐队演奏他的作品，即使面对超负荷的工作压力，他也甘之若饴，绝无抵触情绪。他非常满足地说：“我的亲王对我的工作总是感到满意，我不仅经常得到他赞许和鼓励，作为对乐队拥有全权的乐长，我还可以做各种配器实验，检查声音效果。我超脱了世界的其他事务，我可以无忧无虑、专心一意地追求新颖的乐思了。”



※　钢琴旁的海顿，1770年



※　海顿的出生证

这番话也许是发自海顿内心的，因为他是一个有着乐观性格的人，如果换作贝多芬，他绝对难以忍受海顿那样的境遇。虽然亲王在创作方面对海顿很信任，但他的意愿是至高无上不可违背的，否则便要受到严厉的斥责。在18世纪末叶，音乐家的地位几乎都是这个样子，能够遇到像埃

斯特哈吉亲王这样精通音乐的雇主，应该是海顿的幸运了。

从1761年到1791年的30年间，海顿写出了他一生中的绝大多数作品，体裁有歌剧、交响曲、器乐协奏曲、室内乐重奏曲、弥撒曲和钢琴奏鸣曲等。其中交响曲有86部，弦乐四重奏有55部，还有5首弥撒曲、11部歌剧、数十首钢琴奏鸣曲、近200首为所谓中音提琴演奏的乐曲（因为尼克劳斯亲王一度迷上这种有6根琴弦形状类似大提琴的乐器）。

当时的《音乐信使报》曾登过一条新闻，说海顿先生的作品已在全欧洲“印行”。莱比锡、巴黎、阿姆斯特丹和伦敦都在收罗他的交响曲、嬉游曲、三重奏和四重奏的印刷谱和手抄谱。官方报纸《维也纳日报》针对海顿在海外获得的荣誉，称他为“我们国家的宠儿”。

当1790年老亲王去世后，他的继承人解散了乐队，但保留了海顿的薪俸。海顿名义上还继续担任亲王宫廷的教堂乐长，但不再承担任何实际职责，可以自由行动。他现在已经是公认的欧洲“最伟大的作曲家”，许多国家向他发出了邀请。1791年和1794年，他先后两次去往伦敦，并在那里写下了12首《伦敦交响曲》，达到一生创作的高峰。牛津大学授予他音乐博士学位，以表

示英国对他的敬意。当海顿在伦敦听了亨德尔的两部清唱剧以后，立即被其气魄宏伟、强劲有力而又优美动人的旋律所感动。他从英国带回来一些素材，回国之后便以这些素材为基础写了两部清唱剧《创世记》和《四季》。在第一次从伦敦归国的途中，他在波恩受到了隆重的欢迎。当时有一位没有名气的青年钢琴家为了欢迎他，创作了一部康塔塔献给他，海顿很看重这部作品，并收下这位年轻人做弟子，嘱咐他去维也纳跟他学习。这个年轻人就是贝多芬。

1790年，热衷音乐的尼克劳斯亲王去世，他的继承人安东二世对音乐并无兴趣，他解散了乐队，却遵照兄长的遗嘱将海顿的年薪增加50%，并允许他离开宫廷。1795年，埃斯特哈吉家族换了另一位继承人尼克劳斯二世，他重新任命海顿担任宫廷乐长，但这差不多是名义上的，海顿照旧可以自由进出，可以安心作曲。此时海顿已是望七老人，却仍有旺盛的创作精力和新颖的音乐观念。在每年某个时段重返埃斯特哈吉宫时，海顿再次回到往日的舒适与宁静，代表他一生音乐创作最高成就的清唱剧《创世记》、《四季》以及《战争弥撒》、《圣哉弥撒》、《定音鼓弥撒》、《特雷莎弥撒》等都在这个时期完成。艾森施塔特之于海顿，无疑要比维也纳和伦敦重要得多。

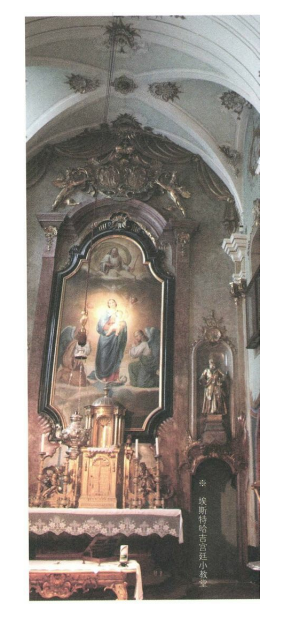


※　埃斯特哈吉宫殿

海顿一生的最后几年是在维也纳的郊区度过的。在他76岁生日时，维也纳最重要的艺术家和贵族成员组织了一次纪念活动向他表示敬意，由海顿自己指挥《创世记》的演出。当唱到“就有了光”时，老人极为激动，他手指上空，喊道：“它是从那里来的！”随着演出的进行，他越来越激动不安，演完第一部分时，人们不得不把他送回家去。当他坐在扶手椅里被抬出来的时候，他的崇拜者都簇拥着他，贝多芬蹲下去吻了他的双手和前额。在门口处，海顿转过身来，举起了双手，好像是在祈祷。这是他向公众作的最后诀别。

1809年5月31日，当拿破仑的军队占领维也纳3周以后，这位奥地利国歌的作者、维也纳最

引为骄傲的老人，在自己的家中安然长眠了。此前他曾受到严重惊吓，因为一颗很大的铁弹丸竟落进他的院子里，正躺在床上“苟延残喘”的海顿用颤抖而变调的声音大叫道：“孩子们别怕！有海顿在的地方不会有不幸！”这句话被记录下来，成为海顿最著名的临终遗言。说这话时的海顿其实完全被恐惧笼罩，他不停地发抖，神经高度紧张，只有在勉力弹奏《皇帝赞美诗》时才能获得片刻安宁。他最后一次弹奏此曲是在5月26日中午，那天他找到了感觉，弹出苦苦追索的兴味，以至于不再为街头的骚乱而分心。当天晚上他终于归于平静，在意志的恍惚神游中熬到31日凌晨，没有痛苦甚至可以说是幸福地离开了人世。



※　埃斯特哈吉宫廷小教堂



※　海顿出席《创世纪》的演出

二、“交响曲之父”

海顿在音乐史上常有“交响曲之父”的称誉，其实我们都知道这一体裁的首创者并不是他。海顿的功绩在于他把先辈的创造规范化和完善化，并通过他的作品创造了一套能经久不变的传统。我们可以说，海顿是音乐史上第一位全心全意创作交响曲的作曲家，所以他完全担得起“交响曲之父”的美誉。

据现有的资料看，海顿一生共谱写了超过104首交响曲，同时代的作曲家除了维也纳的迪特斯多夫之外，大概没有人比他写得更多。海顿

最早的交响曲采用由意大利歌剧序曲演化而来的古典主义初期的3乐章形式，从第三交响曲开始具有古典主义的4乐章结构：（1）快板；（2）适中的行板；（3）小步舞曲和三声中部；（4）快板。

海顿在1761年写的第六、七、八交响曲有一些例外的特点，他为它们取了3个标题式的名称：《早晨》、《中午》、《夜晚》。其中《早晨》第一乐章开头有简短的慢引子，描写日出的景象；《中午》近似宫廷沙龙里的“宴席音乐”，第二乐章描写神与罪人的对话，小提琴和大提琴分别担任角色，在结束时共同演奏极其优美的华彩乐段；《夜晚》的第四乐章描写夏夜的暴风雨，以形象鲜明而引人入胜。

18世纪七八十年代的交响曲创作，开始显示出海顿技巧成熟、想象力丰富的特性，尤其是在德国“狂飙”思想的影响下，作品中出现了强烈的感情表现，如第44、45、47和第49交响曲等，篇幅都较以前大，主题的呈示更加宽阔，快乐章常常从威风凛凛的全奏开始，像是在大声疾呼，紧接着出现对比乐思，然后重述整个主题。展开部更富推进力和戏剧性，常有突然的强弱变化，和声的色彩更加丰富，转调的范围也更广。这些交响曲采用的都是小调，有一些伤感浪漫的情调。E小调第44交响曲又称“悼念交响曲”，有

海顿所有作品中最美的一个慢板乐章（即第三乐章，由小提琴演奏）；升F小调第45交响曲以“告别”闻名于世，它的最后一个乐章从急板突然中断，转入意想不到的宁静、平稳、恳求似的慢板主题。30小节后，第二圆号合上乐谱，吹灭谱台上的蜡烛起身离去。接着，长笛也以同样方式退场，第一圆号、双簧管、弦乐器纷纷效仿，最后，在微暗的灯光下，仅仅剩下两把小提琴凄凉而力竭地演奏最后几个小节。传说海顿用这种办法来暗示埃斯特哈吉亲王：音乐家在避暑夏宫呆得时间太长了，他们要离开乐队，回家与亲人团聚。这确实是一部能让亲王感动的作品，他第二天便批准乐师们休假返回维也纳。正像一位海顿学者所说：“美丽而孤独的交响曲所取得的成功，远远超过了任何语言。”舒曼也认为如果听了这段凄凉的结尾音乐，不管是谁都笑不出来。

这个时期比较著名的交响曲基本上都有一个标题，比如C大调第48名为“玛丽亚·特雷莎”，是因为在1773年奥地利女皇驾临埃斯特哈吉宫时隆重献演而大受夸赞；F小调第49名为“受难”，是因为此曲阴沉深邃，富于戏剧性内在冲突，为18世纪交响曲所罕见；D大调第53“至尊”主题取自法国古代曲调，而且也与特雷莎女皇的欣赏有关；降E大调第55“教师”的

第二乐章“纯朴的柔板”音乐表现好像一位称职的教师在讲台上谆谆教诲、一丝不苟；D大调第73“狩猎”的猎号主题来自作曲家创作的歌剧《忠诚相报》第三幕前奏曲的狩猎场景，有着浓郁的乡土气息。



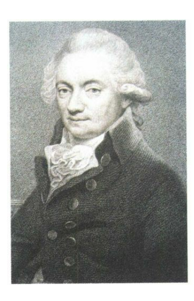
※　冬天的埃斯特哈吉宫殿

　　1785年创作的6首《巴黎交响曲》代表了海顿交响曲造诣的第一个高峰。它们已经开始受到后起之秀莫扎特的影响，抒情旋律表现得比以前更加浓郁深厚，气息宽广。它们的第一乐章开头都有一段慢引子，引子的主题有时同接下去的快板乐章有联系。许多慢乐章都有一个安静内省的结尾，主要以木管乐器奏出，采用色彩绚丽的变化音和声。管乐器在小步舞曲的三声中部中也很显著，其实在所有的交响曲中都很重要。海顿为

了达到理想中乐队音色的平衡，非常重视管乐器在音响中的比重，这种超前的构想是让当时的观众非常吃惊的。《巴黎交响曲》和紧随其后5首交响曲的末乐章或采用奏鸣曲式，或采用奏鸣回旋曲式，当中有大量的对位织体和对位手法，这是海顿交响曲创作的一个很显著的特点。

海顿交响曲创作的巅峰之作是12首《伦敦交响曲》，又称“萨洛蒙交响曲”（萨洛蒙是德国小提琴家，海顿赴伦敦的音乐经理人）。它是海顿在摆脱了人身依附关系之后，心情放松、意志自由的情况下写成的。为了不辜负“世上最伟大的作曲家”这一英国人给予的赞誉，海顿竭尽全力，将40余年的经验与心得以更大的气魄结合起来，从而创作出配器更加灿烂，和声更加大胆，节奏也更加饱满凌厉的交响乐杰作。为了照顾伦敦音乐界的趣味和不愧对自己的才华，海顿在许多方面表现出熟练而大胆的创新技巧，有些效果甚至只有到了近代才被大量使用过。如切分音，突然的渐强和重音，强与弱的戏剧性对比，大胆的转调以及让每一个乐器组合单独乐器演奏规定部分的富有想象力的色彩组合。在乐队方面，他确定了双管乐器的编制，奠定了近代交响乐队的基础。小号开始有独立的声部，不再像以前那样，只是作为法国号的重复；小号和定音鼓也一反海顿以前的做法，它们不仅用于快乐章，也被

用在大多数慢板乐章和其他乐章中。在第100（军队）和第103、104交响曲中，海顿不仅使用了单簧管，而且使它取得了稳固的地位。在乐队全奏的背景上，独奏的弦乐器能够很清晰地凸显出来，使整个乐队的音响获得了新的空间感和明亮度。海顿的最后两首交响曲堪称这一体裁在成熟期的典范之作，不仅每个乐章都接近最标准的形式，而且在和声与调性上充满想象力。海顿从民间音乐中汲取素材，每一个乐章都用民间舞曲和歌曲风格的音乐来描绘世俗生活，在第103交响曲的第一、二、四乐章以及第104交响曲的末乐章里，他都直接借用了十分典型的民歌旋律。这种以雅俗共赏为目的的创作，正是海顿的伟大动人之处。

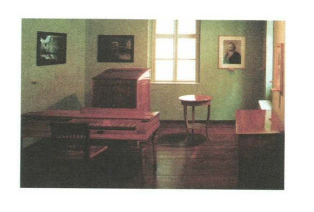


※　约翰·彼得·萨洛蒙画像

海顿全部交响曲的创作过程，差不多就是交响曲这一体裁从萌芽到成熟的过程。他以个人的能力为交响曲确立了在一百多年中让人遵循的规则，使得这一体裁成为以后最重要的器乐创作形式。他为莫扎特和贝多芬指明了道路，也使勃拉姆斯在贝多芬之后找到了突围的出口。对于勃拉姆斯来说，海顿像贝多芬一样神圣，所以他说："海顿之后，写交响曲不再是一件轻松的事情。"



※　维也纳海顿故居处貌

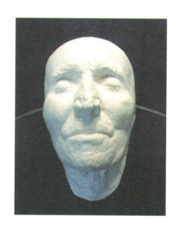


※　海顿故居陈列室



※　玛丽亚教堂前的海顿雕像

三、古典协奏曲大师



※　海顿遗容面模

虽然海顿创作的降E大调小号协奏曲和两首大提琴协奏曲直到今天都是音乐会和唱片目录上该体裁的保留曲目，但海顿作为一位古典乐派协奏曲大师的地位和影响长期以来都被忽略。这一方面是同时代的莫扎特以数量众多且优美动听的协奏曲遮蔽了海顿的光芒，另一方面也与海顿本人并不是一位优秀的器乐演奏家有关，至少在他的时代他并不以此闻名于世。

海顿最著名的协奏曲当然首推降E大调小号协奏曲，它同时也是历史上为键孔小号谱写的最脍炙人口的两首之一（另一首为约翰·尼波姆克·胡梅尔所作）。1796年，海顿第二次访问伦敦回来的第二年，他为维也纳宫廷乐队的小号乐师安东·维丁格尔设计的具有新的机械按键装置、能吹奏半音阶的小号专门谱写了小号协奏曲。在海顿时期的标准乐队里，小号是一种局限性很大

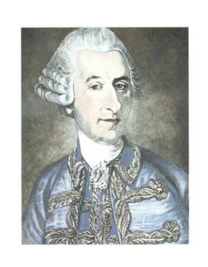
的乐器，只能吹中声区由很少几个音符组成的呆板音型，此前巴洛克小号手在高音区华丽的炫技此时已经消失，而能够吹出音阶中的全部音（包括半音在内）的活塞小号尚未发明。海顿从来都对实验乐器保持极大兴趣，所以尽管他已经十几年没碰过协奏曲创作，尽管他此刻的全部精力都放在构思清唱剧上，但是友情的动力增强了实验的诱惑力，他为了朋友，为了在乐器的表现力方面再走远一步，海顿完成了他最后一部协奏曲。它写于伟大的《伦敦交响曲》之后，成为他最著名的协奏曲。这部协奏曲无论是结构还是技法都达到了纯熟的境界，音乐色调华丽繁复，旋律简洁而富于活力。为了突出整曲辉煌的特性，海顿很明智地以极轻的力度开始，由小提琴奏出洋洋自得的主题；行板乐章富于沉思性，而且故意写得比首尾两个乐章情绪暗淡。它的头4个音预示了他3年后创作弦乐四重奏“皇帝”的主题，非常易于辨认；光华灿烂的末乐章再一次以耳语般的呢喃开始，小提琴和中提琴交织成一个透明的音网，曲式是典型的海顿式的回旋曲和奏鸣曲的混合，小提琴奏出的旋律既是奏鸣曲式的正主题，又是回旋曲中屡次出现的叠句。尾声是充满戏剧性的神来之笔，整个弦乐组突然以碎弓爆发，接着同样突然地用碎弓奏出极轻的乐句，和声的变换也同样令人耳目一新。临近结束时，独

奏小号有一段尽情展示技巧的华彩，而乐队再次进来时，没有通常的齐奏助威，而是用带有小调和声的忧郁气息的耳语，在最后时刻让位于古典传统的不断重复的欢乐的终止式。

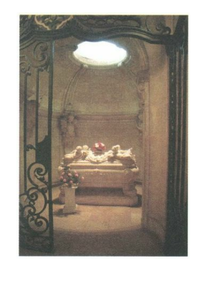
海顿的两首大提琴协奏曲虽然都作于埃斯特哈吉宫，但时间跨度将近20年。C大调协奏曲的原稿大概有200年时间不知去向，1961年才在布拉格国家博物馆被发现，1962年5月19日在“布拉格之春”音乐节首演，一举成为大提琴协奏曲中的瑰宝。有趣的是，海顿没有给这部协奏曲的乐队部分写大提琴声部，说明当时海顿的乐队可能只有约瑟夫·弗朗茨·维格尔一名大提琴手，他在独奏的间隙还要参加全奏的乐队拉一个次要的声部，这在今天的独奏家那里是不可想象的。该曲第一乐章的主要主题是一个欢快的舞曲音型，由重奏组首先奏出，独奏大提琴随后加入。海顿协奏曲的第一乐章大多没有强烈对比的主题，无论是在发展部和再现部，主要主题都占有绝对优势，这也可看作是古典乐派协奏曲的普遍特征；第二乐章主题是一个在F大调上演奏的歌谣般旋律，大提琴在弦乐的柔和深情的伴奏下唱着轻柔动人的歌；第三乐章充分展示了大提琴的技巧，同时也带有复古倾向，洋溢着巴洛克宁静而迅疾的遗风。



※ 海顿在演奏弦乐四重奏



※ 身着埃斯特哈吉宫庭制服的约瑟夫·海顿



※　海顿的棺椁

D大调大提琴协奏曲的知名度甚至不在德沃夏克和舒曼同类作品之下，它写于1783年，在1954年维也纳手稿被发现之前，一直被当作海顿在埃斯特哈吉宫的同事安东·克拉夫特的作品。手稿的第一页有海顿的亲笔题词：“大提琴协奏曲……由我本人，约瑟夫·海顿，亲笔谱写，1783年。”在末乐章最后一个小节的下方，还有海顿经常写的虔诚的感恩词：“光荣属于天主。”

全曲用正宗的古典协奏曲形式写成，分3个乐章，第一乐章：有节制的快板，协奏型奏鸣曲式。第一主题和第二主题没有性格上的差异，却能很容易听出亲密的血缘关系。整个乐章充满舒适的气氛，独奏大提琴自始至终都有引人注目的炫技表现。第二乐章：柔板，可视为三段体或小

回旋曲式，有抒情的优美旋律，同时独奏者还要继续演奏华彩乐段。第三乐章：根据回旋曲式构成的华丽的中曲，开始的快乐主题决定了这个乐章的明朗气氛，尤其是大提琴千变万化的辉煌技巧将乐曲推向高潮。

海顿谱写的钢琴协奏曲（确切说应该是“键盘乐器”协奏曲）近年越来越受推崇，其中经常为钢琴大师列入音乐会和录音节目单的是D大调协奏曲。这仍是海顿艾森施塔特时期的作品，作于1767年，1784年出版，当时是为拨弦古钢琴而作，但是在海顿担任独奏的首演音乐会上到底使用的是钢琴还是拨弦古钢琴，可能永远都没有了答案。因为海顿在通信中唯一的一次提到这部作品使用的是“键盘协奏曲”，而现存最早的1784年版本上注明的则是“古钢琴或钢琴”。

这首协奏曲虽然采用的仍是古典协奏曲传统的3乐章形式，但仍可以看作是从巴洛克时代的大协奏曲向莫扎特以后古典乐派协奏曲的过渡，所以乐队在其中起到的依旧是伴奏的作用，而主奏乐器的表现却非常充分。音乐一开始即为光彩夺目的“Vivace”（活泼而有生气），主题由第一小提琴立即奏出，速度偏快，妙趣横生，具有优美雅致的古典风格，似乎乐队迫切希望独奏钢琴以变化的色彩与之呼应；接下来如歌的慢板乐章虽然还未达到莫扎特那般浑然天成的美感，但

已经是海顿所能谱就的较高水平了；终乐章明显带有匈牙利吉普赛风格，是生动活泼的回旋曲。

近年来，海顿的小提琴、大提琴、双簧管、大管及乐队的交响协奏曲上演率越来越高，获得的赞誉绝不下于当年在伦敦“萨洛蒙音乐会”首演之后评论界的反应。1792年3月9日的《先驱晨报》这样评论道：萨洛蒙音乐会的最后一场演出值得一提，他是本季度所提供的最丰富的音乐款待。海顿的一首新协奏曲集音乐中优美之物之大成，该曲意味深长，轻松活泼，情感动人，独特新颖，演奏与作品的优点完全匹配。萨洛蒙在这一场合更是竭尽全力以求公正对待他的朋友海顿的音乐。（这首作品）放射出的光芒“甚至比通常还要亮”，演出效果令人赞不绝口。……独奏声部与其他乐器构成的“满潮的和声”形成优美的对比，其他乐器由相应的演奏者极其巧妙地持续着。

18世纪的“交响协奏曲”介乎古典交响曲与协奏曲之间，独奏者在两个以上。降B大调交响协奏曲有4个独奏者，萨洛蒙本人担任小提琴独奏，其他3位独奏者估计也是萨洛蒙的乐队中技艺过人的大师。第一乐章第一小提琴开始的几个小节以优雅的姿态确立了整部作品的基调，正式的乐队呈示部还未展开，独奏者便迫不及待地纷纷登场亮相，乐队全奏后，他们立即接上交谈的

话题。之后，乐队全奏便很少出现。结尾处，海顿再次给4位独奏者平均的华彩展示机会，气氛风趣、轻松、迷人。第二乐章的核心是独奏小提琴，它以庄严稳重的步伐引领，迷人的音色令听众如醉如痴。接下来其他独奏者轮流把主题加以渲染，或用颤动的32分音符彼此相互伴奏，乐队很谨慎地始终处于伴奏的背景。不落俗套的末乐章以歌剧宣叙调的风格作为独奏小提琴的引子，但很快便放下严肃的面孔而奏出轻盈如歌的主题。乐章结束处，海顿再次写上虔诚的字样：“结束，光荣属于天主！”

除上述作品之外，海顿其他值得欣赏的协奏曲还有4首小提琴协奏曲、C大调双簧管协奏曲、D大调圆号协奏曲等。

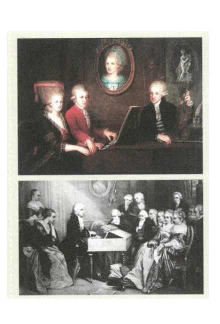


※　伦敦的汉诺威广场大厅，海顿的《惊愕交响曲》1792 年首演首演于此



※　午后的山顶教堂，海顿的遗骨就葬在这里

第四讲　“上帝的宠儿”莫扎特





音乐中古典主义的辉煌是莫扎特与海顿共同创造的，尽管他们的年龄悬殊，尽管莫扎特只在这个世界上存在了35年，但是他们毕竟给了我们一个完整的音乐世界，哪怕只是瞬间的美丽。

海顿是音乐史上少见的并非出身音乐家庭的音乐大师，他孤独地工作，不断地实验，差不多到了40岁才在音乐方面成熟起来，他的音乐充满了宽厚达观的乐观主义情绪。莫扎特却是不折不扣的音乐神童，歌德认为他是“秉承了上帝旨意的创造力的化身”，他化身为音乐，为这个世界带来了不可思议的魔法般的美丽，但是

他从来不是一个乐观主义者，他是唯一可以在优美的乐曲中表现悲伤和痛苦的作曲家；他能表现人类的灵魂，在他之前或以后没有别的作曲家能够做到这一点。



※ 1750年的萨尔茨堡

一、短命的天才

沃尔夫冈·阿马迪乌斯·莫扎特1756年1月27日出生在萨尔茨堡。他的父亲利奥波德原先在宫廷大主教的乐队拉小提琴，后来当上了副乐长。莫扎特很小的时候便显示出非凡的音乐天才，3岁时就能在钢琴上摸索出三度音程，他4岁学习钢琴，5岁创作了第一首相当悦耳的小步舞曲，6岁学小提琴时竟无师自通。利奥波德决定放弃自己的工作，全心全意地培养儿子成为音乐家。从1762年开始，他领着11岁的女儿娜尼和6岁的莫扎特开始在欧洲各地旅行演出，出入维也

纳宫廷和达官贵人的府邸，演奏古钢琴、管风琴、小提琴，并且即兴作曲。在凡尔赛宫的晚会及各国使馆的聚会上，他们都取得了巨大的成功，但赚到的钱又都花在了旅途上。在近10年的演出中，虽然经济上的收益并不大，但却让这位神童大开眼界，并有机会接触到当时最先进的音乐艺术包括意大利和法国歌剧以及德国的器乐作品；他还认识了许多著名的作曲家，其中有瓦根赛尔和巴赫的儿子克利斯蒂安（英国巴赫）。在此期间，莫扎特出版了他的《键盘奏鸣曲集》与6首小提琴和竖琴奏鸣曲，还写过几首交响曲，并登台指挥演出了自己的《庄严弥撒曲》和歌剧《米特里达特》。



※　钢琴前的莫扎特，约瑟夫·朗格未完成作品

　　1771年，莫扎特父子回到萨尔茨堡，但是第二年春天，仁慈的大主教施拉顿巴赫去世了。继位者科罗莱多是一个严肃而傲慢的人，虽然莫扎特为他写了很多作品，但他属意的是意大利风格的音乐，他不喜欢莫扎特一家，尤其不高兴他们四处旅行，认为那“行同乞丐”。他给莫扎特的薪水少得可怜，还不许请假。长期的龃龉与不快最终导致莫扎特的辞职，他成了奥地利历史上第一位有勇气摆脱宫廷和教堂，维护自己的尊严，

靠自己的能力养活自己的作曲家。他在给父亲的信中说："人心高贵，也可成为贵族。虽然我失去爵位，心中却比有许多爵位更觉得荣耀，而且不管是仆役或伯爵，只要侮辱我的，都是无赖。"

1781年，摆脱了大主教和父亲双重束缚的莫扎特开始了在维也纳的生活与创作时期。这是古典主义一个非常重要的年代，格鲁克的歌剧改革功成名就，海顿的音乐创作进入成熟期，25岁的莫扎特最艰难但也是最伟大的时刻到来了。

1782年，莫扎特不顾父亲的反对，与威伯家的康斯丹采小姐结了婚。莫扎特虽然用这种办法离开了他的父亲而独立存在，但康斯丹采生活散漫，不懂得料理家务，莫扎特也不能控制自己乱花钱的毛病。由于作曲和开音乐会的收入微薄，入不敷出，他们经常债台高筑，日子过得越发艰难。1785年1月，利奥波德来到维也纳看望莫扎特，在一次音乐会上，他与海顿相识，后者对他说："我是个诚实的人，上天为证。我一定要告诉你，你的儿子是我所遇到的作曲家中最伟大的一个；他的音乐品味非凡，最重要的是，他已掌握了作曲艺术的全部知识。"为了回报这位伟人无私的赞誉，莫扎特将秋天出版的6首弦乐四重奏作为自己的"6个儿子"题献给海顿。



※　左图，少年莫扎特

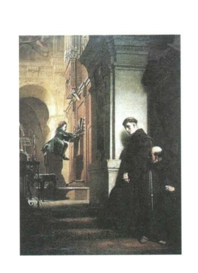


※　右图，8岁的莫扎特

1786年5月1日，莫扎特的歌剧《费加罗的婚礼》在维也纳首演，剧本作者是罗伦佐·达·蓬特，他是维也纳最优秀的歌词作者，也是莫扎特理想的合作伙伴，以后的两部歌剧《唐·乔瓦尼》、《女人心》也都是由他写的剧本。人们常常在想，要是两人没有如此幸运地凑在一起，歌

剧史大概就要重写了。

1787年11月15日，格鲁克去世，他所担任的宫廷作曲家职位需要有人填补，莫扎特从布拉格急忙奔回维也纳，希望能获得任用。尽管有许多意大利作曲家干扰破坏，但约瑟夫皇帝的意见还是起了作用，这样，莫扎特在31岁的时候，终于实现了他的父亲对他殷切已久的期盼，当上了年俸微薄的“宫廷作曲家”，但此时距利奥波德去世已有6个月了。



※　童年莫扎特在伊贝斯方济各教堂管风琴前



※　莫扎特的妻子康斯丹采

1789年，莫扎特的朋友卡尔·李希诺夫斯基亲王邀请他去柏林，为德累斯顿宫廷演出，并在莱比锡的圣托马斯教堂用巴赫用过的管风琴演奏。当他第一次听到巴赫的音乐时，惊喜地喊道："这里总算有一些值得学习的东西！"在柏林，德国皇帝威廉二世听了他的演奏以后，以第一皇家指挥之职加3000塔勒的年俸想让他留下，但莫扎特不愿背弃奥地利皇帝的任命，只好婉言谢绝。第二年约瑟夫皇帝去世，宫廷作曲家的职位的任期也自然中止。莫扎特一整年都在等待新皇帝利奥波德二世的新任命，但毫无消息。此时他的健康每况愈下，康斯丹采又长期卧病，他唯一的收入是学生们交的学费，于是只能靠借贷度日。这个夏天是莫扎特一生中最悲惨最沮丧的时期。秋天的时候，新皇帝在法兰克福举行加冕典礼，莫扎特未被邀请只好自费前往，并在音乐会

上演奏了“加冕”钢琴协奏曲。1791年，海顿受邀赴伦敦访问演出，临别的时候莫扎特预感不能再活着相见了，他拥抱着海顿说：“呵，我亲爱的爸爸，这将是最后一次亲吻，我们再也不会见面了。”其实在此之前，莫扎特也接到了伦敦歌剧院的邀请，但他此时已经接下了创作歌剧《狄托的仁慈》和《魔笛》的合约，所以尽管他坚信自己在伦敦一定会获得成功，却无法立即前往。



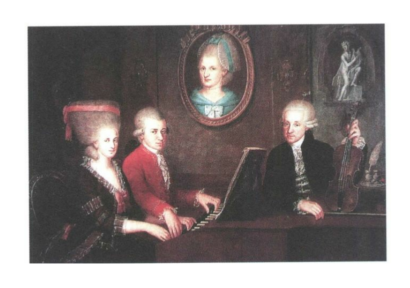
※　少年莫扎特在泰蕾西亚女皇御前

忧伤与不祥笼罩着莫扎特生命的最后时刻。就在他创作歌剧《魔笛》的时候，一位身穿灰衣的陌生人突然来造访他，并留下一封匿名信委托莫扎特写一部安魂曲。这使身体不好、情绪不佳的莫扎特感到一股莫名的不安，他“整个脑子都被搞乱了，无法思考，而且一直没办法忘记那位

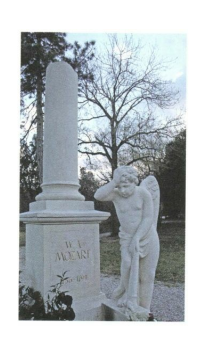
陌生人的形象”。他在给达·蓬特的信中说：

“以目前的状况来看，我可以感觉到自己生命的丧钟已经敲响，我已经濒临死亡的边缘，在我能从自己的天分得到任何好处之前，死神就找上我了。然而，生命一直如此美丽，而我的事业曾在非常好的兆头下开始。但没有人能改变自己的命运，人无法知道自己还剩多少日子可活，人一定要认命，神的旨意一定会贯彻的。就此搁笔，眼前摊着我的天鹅之歌，我不能未写完就走。”等到后来知道那位陌生人不过是著名的瓦尔塞格伯爵的管家洛伊特盖布时，莫扎特已经精神恍惚，不辨是非了。在过度劳累的状态下，莫扎特开始与时间进行悲剧性的竞赛。在生命的最后几天里，莫扎特一方面为《魔笛》越来越受人喜爱而感到快活，一方面又躺在病床上顽强地写安魂曲。12月4日下午，来看望莫扎特的人围在他的身边，与他一起哼唱写完的部分，当唱到“泪流满面”时，莫扎特悲痛欲绝，失声痛哭。他向大家说：“今晚你们一定会看到我死在这里，我的舌头上早已有死人味了——它意味着我的死亡即将来临。”接着，他转向妻子，指着《安魂曲》的谱子说：“我早就说过，这是为我自己写的。”5日零时55分，莫扎特离开了人世。送葬那天，因为气候越来越恶劣，在灵车没到达公墓之前，朋友们都陆续返回了，没有人知

道莫扎特埋在了什么地方。



※　莫扎特家庭肖像，自左至右：姐姐、莫扎特、母亲肖像、父亲



※　圣马克斯公墓的莫扎特墓碑

二、“教会了乐器的歌唱”

莫扎特没有用连续的数字来标明他的作品，一直到1862年，德国人科凯尔在对莫扎特的全部作品作了仔细的分析研究之后，才为它们按时间顺序编了号，通常用“K”或“Köchel”来表示。根据这个方法，目前确认可信的莫扎特作品由K.1的钢琴小步舞曲（1762）到K.626的《安魂曲》（1791），共计600余部。

在器乐创作领域，莫扎特和海顿的旋律风格存在着一定的差异，如果单纯考虑器乐形式的发展，那么海顿的影响相对比较深远。器乐和声技巧对于海顿创作奏鸣曲至关重要，然而莫扎特对此没有什么兴趣。海顿的音乐旋律往往具有一种鲜明的主题风格，动机的处理比较灵活。莫扎特则具有一种歌曲创作的天赋，他把过去时代伟大声乐艺术中的抒情性编进他精美的器乐形式中，正像瓦格纳所说：“是莫扎特教会了乐器的歌唱。”

莫扎特的交响乐作品，包括近50首交响曲、近30首钢琴协奏曲、5首小提琴协奏曲、其他乐器协奏曲近10首以及大量的小夜曲、嬉游曲、进行曲、组曲等。

莫扎特的交响曲列入作品编号的是41首，最

早一首作于1764年，最后一首完成于1788年，其中有超过30首交响曲完成于18岁之前，除了乐思发乎自然，曲调乐天流畅之外，倒并没有胜出海顿多少。然而，当莫扎特在人生的最后10年定居维也纳之后，他却石破天惊地创作出最后6首堪称不朽的交响曲，它们分别是D大调第35“哈夫纳”、C大调第36“林茨”、D大调第38“布拉格”、降E大调第39、G小调第40、C大调第41“朱庇特”。

“哈夫纳”交响曲的前身是一首“小夜曲”，系应萨尔茨堡市长齐格蒙德·哈夫纳之邀，为他的儿子在获颁爵位典礼而作。6年前，莫扎特曾为哈夫纳的女儿伊丽莎白出嫁谱写一首小夜曲，亦名为“哈夫纳”，如今他把第二个“哈夫纳”稍加改编，从6个乐章删减为4个乐章，配器上增加了单簧管和长笛，以使原本欢畅灵动的乐曲内容变得更加厚实，华丽感有增无减。在第四乐章的总谱上，莫扎特特别标出“尽可能快速演奏”字样，以使这个急板写成的段落听起来更如快马疾驰，一气呵成。由于此时莫扎特正在创作歌剧《后宫诱逃》，故听众甚至可以听到剧中奥斯明所唱的抒情曲调。

“林茨”交响曲显然与多瑙河畔的城市林茨有关。1783年，莫扎特在从萨尔茨堡返回维也纳途中，顺便在林茨举办音乐会，他仅用4天时间

便完成了一部交响曲，可谓才思泉涌，热情充沛。这是一部始终洋溢着蓬勃的朝气和清新气息的明朗颂歌，是莫扎特处于人生最幸福时刻的真实记录，新婚燕尔的他自以为享受到爱的滋润，他把这种甜蜜而微妙的情感通过缓慢的柔板序奏以及类似于海顿风格的从容行板表现出来，同时以铜管和定音鼓的明亮效果刻画了田园乡野的民风旨趣。这是一部莫扎特和海顿风格互为表里的作品，是研究古典乐派交响曲风格嬗变的极佳范例。



※　莫扎特在萨尔茨堡谷物巷的出生故居

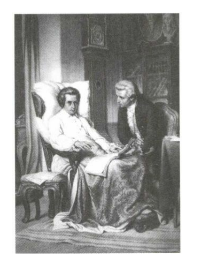
歌剧《费加罗的婚礼》和《唐·乔瓦尼》的成功堪称莫扎特人生的顶点，之后他的人生逐渐陷入崩溃的旋涡。不仅仅是经济方面的窘迫，他在道德方面也出了问题，酗酒、风流、挥霍无度，还有因年俸急剧减少而带来的自尊心的伤害。总之，到了1788年夏天，莫扎特的悲惨生活

更是雪上加霜——他6个月大的女儿突然夭折，这更是直接影响到他与妻子康丝丹采的关系。然而正是在这种悲惨的境遇中，他却写出了他最优秀也是最受欢迎的最后3首交响曲。12个乐章中的任何一个乐章都完全需要用莫扎特谱写所有这些乐章的时间才能完成，但莫扎特手不停笔、一气呵成地同时在6个星期里完成了，而且在主题材料和气质情绪上都大不相同，尽显莫扎特非凡的天才。这3首贝多芬之前最伟大也最受欢迎的交响曲的诞生，是否已经预示了作曲家生命的短促、时不我待的紧迫感呢？

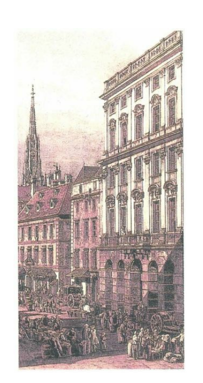
令人难以置信的是，身处如此悲惨境地的莫扎特，首先写出的竟然是有史以来在情绪上最热情欢快的交响曲。降E大调第39交响曲由缓慢而庄严的前奏开始，接踵而来的是可爱旋律的溪流，这是象征着人类温暖而从容的溪流，它静静地被阳光洒满，呈现出心灵明朗和谐的意境，这是多么令人感动唏嘘的瞬间啊！似乎是意犹未尽，在优美而浪漫的第一乐章之后，行板乐章在情绪上更加安静平和，于沉思中略显克制，一直到中间部分才显出一丝激动；第三乐章的小步舞曲，是古典小步舞曲的典范，庄严尊贵，有着安宁的气息，其中木管吹出的三声中部是一首迷人的田园诗，单簧管以典雅而摇曳的短句与之呼应；终曲是单主题奏鸣曲式，一个旋律音型，一

方面是第一主题，另一方面也是第二主题的对位。笔调虽然近似海顿——机智的嘲弄、生动的幽默和高昂的兴致，但在发展中深情婉转、诗意盎然。当我们被充满自信而兴高采烈的情绪所深深感染的时候，难道不会去联想到正在写作这些音符的莫扎特此时正处于人生中最委屈绝望、最穷困潦倒的境地吗？从这个意义上考虑，我们怎能在聆听一首交响曲的时候不了解创作的背景呢？

G小调第40交响曲是一曲凄婉的悲歌，诉说着命运的无情，在情绪上它是莫扎特器乐作品中最激动不安的。第一乐章简短下行的旋律，伴着悸动的伴奏，暗示着一种困扰的焦虑。安静的第二乐章与忧伤的第一乐章形成对比，这种抒情的曲调也经过半音的扭曲，听来还是一种忧伤的感觉。第三乐章仍是传统的小步舞曲，强烈的情感受到节制，但在快速的终乐章终于变成狂野甚至粗鲁的表现。整个乐章带着永不休止的愤怒，意想不到的音突然爆发，调性突然改变，音色幽暗，悲剧的气氛越来越浓，最后结束在固执而近乎绝望重复着的阴暗基调G小调上。



※　弥留之际的莫扎特



※　1759年的维也纳新市场，莫扎特曾在右边的建筑里首演G小调第40交响曲

莫扎特也许生前并没有听到他的C大调第41

交响曲，因为我们没有见到任何关于演出的记录，如果是这样，那该是多么遗憾的事情。这首被一位后来的仰慕者称为“朱庇特”的交响曲，有着后来贝多芬特有的史诗气概。它与前面两首形成非常强烈的对比，表现的是一个率直而乐观的莫扎特——不让步也不悲观，只求在音乐中表现欢乐，仅从聆听的角度，我们可以把莫扎特想象成是这个世界上最快乐最幸福的人。在旧形式与新形式的交替混用中，悦耳的旋律一个接一个，令人美不胜收。它的最后乐章是莫扎特最绝妙的成就之一。结尾4个不同的旋律片断前面都分别出现过，但在这里又组成一个精致的复调音乐的乐章，这是莫扎特交响曲中少有的对位法。活泼的情绪与光彩的音色在此达到一个最高峰，一切都出自天然，丝毫不见人工的痕迹。

三、天生的协奏曲大师

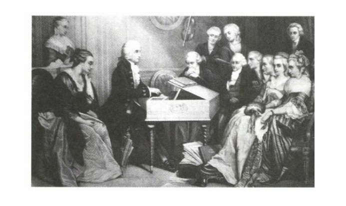


※　莫扎特发出音乐会门票

在近代音乐史上，莫扎特的器乐协奏曲创作具有特殊的意义，他几乎为所有独奏乐器写过协奏曲，并为这种体裁确立了固定的结构原则——管弦乐和独奏乐器的双呈示部，附有技巧性的“华彩乐段”以及3乐章的套曲结构等。在莫扎特作于18世纪80年代的协奏曲中，独奏乐器和乐队真正成为势均力敌的两个对手。在他的50余首协奏曲中，钢琴协奏曲占有特别重要的地位，它们大多是莫扎特为自己的演奏而写。然而极其可贵的是，莫扎特并没有把炫耀独奏者的技巧当作音乐的主要目的，他的灵感显然来自更高的理想。

一般以为，莫扎特的钢琴协奏曲越往后水平越高但唯独降E大调，第九首是个例外，这首莫扎特21岁时创作的协奏曲绝对可以入最伟大钢琴协奏曲之列。1777年对莫扎特来说是一个很特殊的年份，因为从6岁到26岁这20年间，他大多数时间都在旅行，可以说他对萨尔茨堡的感情是非常矛盾的，他为什么一次次远游？为什么还要一次次回来？他总是抱着希望离去，带着沮丧回来，而萨尔茨堡总是给他狭小、突起、落后甚至死气沉沉的感觉，而新任的大主教更是狭隘而愚蠢，他根本就不把莫扎特的才华和声名当一回事。但是在1777年的春天，一股和煦的清风吹开了莫扎特心头的乌云，法国钢琴家朱娜奥姆访问

萨尔茨堡，她优雅而敏感的性格和技艺辉煌的演奏似乎唤起了莫扎特特殊的灵感。我们不清楚朱娜奥姆小姐具体首演这部协奏曲的时间，但是我们知道莫扎特一生都十分钟爱这部作品，亲自在音乐会上弹奏多次。这部协奏曲确实有很多神来之笔，比如第一乐章乐队刚奏出前奏，钢琴便以接续的方式插入进来，当乐队再次开始全奏时，钢琴又一次打断它，如此“问答”两次之后，钢琴才服服帖帖地顺从乐队如帮腔似地歌唱起来。即使轮到钢琴应该按传统方式进入的时候，莫扎特仍然不安分地让钢琴在乐队尚未奏完主题乐段时悄悄地以颤音潜入。再比如，通常的第一乐章有一对主副主题，而莫扎特却安排了4个重要的对比主题和几个次要的主题，这种复杂性似乎在有意考验朱娜奥姆小姐的驾驭功力。还有就是临近乐章结束处的华彩乐段，莫扎特给出两个不同的华彩，显得既俏皮又炫耀。对比性极强的第二乐章悲剧性很强，莫扎特第一次把小调运用到钢琴协奏曲的乐章之中，同时让小提琴在大部分时间里都加弱音器，静静陪伴着钢琴娓娓叙述着意大利歌剧一般絮絮叨叨的宣叙调。



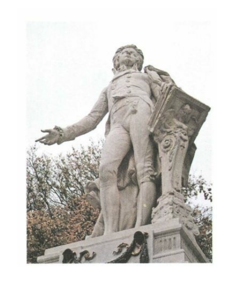
※　莫扎特在家里为朋友演奏

　　中间曾经很突然地回到降E大调，长长的独奏旋律令人如痴如醉，但最终还是被小调占据了一切，甜美的曲调化作惆怅的悲歌。第三乐章照例是一首华美的回旋曲，它先由钢琴弹出，乐队如回声般附和，接下来的发展部分堪称巧夺天工，3个对比插段相继进来，其中一段是短短的小步舞曲，它是如此花哨，每个重复短句都缀以迷人、优雅而异想天开的花饰。小步舞曲结束时有一个炫技性的华彩乐段作为回到回旋曲叠句的过渡，它把整个乐章像光怪陆离的急旋风一样推向结尾，那令人热血沸腾的瞬间好像昭示着浪漫主义提前到来一样。

　　D小调第20钢琴协奏曲是莫扎特钢琴协奏曲中最著名也是最动听的一首。从外表看，它与其他古典乐派的协奏曲并无明显不同，第一乐章是奏鸣曲式，第一呈示部在主调上由乐队奏出，篇幅较短，只出现一部分主题；第二呈示部比较华

丽，富于技术性，由独奏乐器和乐队奏出，从主调转向属调，并在主题之外增加了副部主题。第二乐章是咏叹调式的浪漫曲，那静谧柔美的旋律是莫扎特最迷人的灵感之一。它出现在快板乐章的狂飙与沧桑之后，多么像格鲁克的《奥菲欧与尤丽迪茜》中从地狱的烈焰突然转到阳光明媚的极乐世界。第三乐章是莫扎特为数不多的几个用小调写作的回旋曲之一，它与古典回旋曲中常见的精巧雅致完全不同，火热的叠句掺用了不少交响曲的戏剧精神和发展技巧，复活了第一乐章的力量与斗争。这部交响曲在情绪上所表现出来的变化，是莫扎特其他器乐作品所无法比拟的。

C大调第21钢琴协奏曲包含着莫扎特音乐中最具深度的东西。它的慢板乐章具有咏叹调般的歌唱性，又仿佛预示着19世纪洋溢着浪漫气息的夜曲。弦乐自始至终加弱音器，在第二小提琴和中提琴的呢喃声中，第一小提琴唱出一条悠长而大幅度起伏的旋律，然后被钢琴独奏接了过去，并加以发展。这里的独奏乐器和乐队的关系流畅自然，前者有时很突出，有时则混入管弦乐中，甚至只充当伴奏而已。

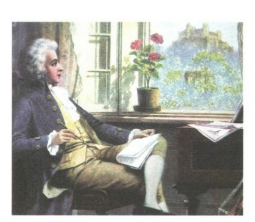


※　维也纳城堡公园的莫扎特像

A大调单簧管协奏曲（K.622）是莫扎特一生中最后的两部作品之一（另一首是《共济会康塔塔》，K.623），完成于1791年10月前后，距离他12月5日去世仅一个多月。

单簧管是莫扎特毕生热爱的乐器，在他悲惨一生的最后几年，他与维也纳的单簧管大师安东·施塔德勒的友谊使他对单簧管特性的出色掌握更深一步，从而谱写出单簧管曲目中最伟大的两首作品（另一首是A大调单簧管五重奏，K.581）。第一乐章以弦乐器温柔妩媚的正主题开始，单簧管独奏接过主题时，音色效果更加柔软缠绵。亲切的室内乐伴奏织体因为采取小提琴、中提琴和低音弦乐器的加入而显得无比细腻温情，这是莫扎特所能写出的最令人心醉的音

乐，那惆怅的叹息和恋恋不舍的徘徊似乎预示了作曲者不久于人世的悲戚情怀。第二乐章的慢板一定是音乐史上最罕见的凄美婉转的歌调，它不用任何乐队的引子，独奏单簧管直接吟唱出天使般纯净的旋律。据说这个主题并非莫扎特所创，而是在18世纪被多人用过的流行曲调，正是这支近乎陈词滥调的主题，被莫扎特用单簧管刻画得出神入化，愁肠百结，呈现出难以用语言来形容的超绝美感。第三乐章的回旋曲叠句仍旧由独奏单簧管温柔呈现，在每次回复之间都有越来越欢快的插段进入，装饰性的音节和琶音一泻而下，直落到单簧管的最低音，又扶摇直上升得更高。一切都美得太不可思议了！因为这种美，我们倍感悲凉，生怕太完美的东西不能持久，昙花一现。



※　乐思涌来时的莫扎特

莫扎特19岁时在萨尔茨堡写的5首小提琴协

奏曲比维也纳时期的钢琴协奏曲完成得早，很可能也是为作曲家本人出场表演而写，但首演日期和独奏者现在都不得而知。莫扎特的双钢琴协奏曲是为他自己和姐姐娜尼联合表演而作。另外根据音乐界友好的请求或接受附庸风雅贵族的委托，莫扎特还为各种管乐器比如双簧管、长笛、大管和圆号等创作许多协奏曲，也包括一些二重协奏曲和钢琴三重协奏曲等。此外，为了炫耀才华，莫扎特还按照曼海姆风格写了加用4件独奏管乐器（长笛、双簧管、大管、圆号）的交响协奏曲。当然，在今天的音乐爱好者耳朵里，更著名的“交响协奏曲”指的是为小提琴和中提琴而写的另一首“降E大调交响协奏曲”，它的第二乐章几乎和单簧管协奏曲的第二乐章一样拥有一个令人熟悉却姣美至极的主题。

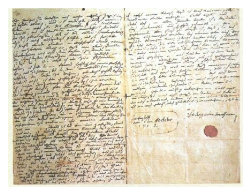
告别莫扎特进入下一讲，让人那么恋恋不舍。当我们更深入地了解莫扎特的美丽时，发现那种美丽闪烁的是自由与人性的光芒。许多人因此确信：“在音乐史上有一个光明的时刻，所有”的对立者都和解了，所有的紧张都消除了，那光明的时刻就是莫扎特。

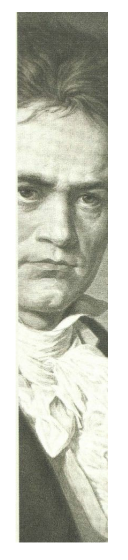


※　萨尔茨堡的莫扎特塑像

第五讲　巨人贝多芬（上）







我们熟悉并敬爱的贝多芬是这个样子吗？身材矮壮，红褐的面色，饱满而突出的前额；长着一头浓黑而乱蓬蓬的头发，还有一双深灰蓝色看上去好像是黑色的眼睛，宽而短的鼻子上长着“狮子似的鼻尖和骇人的鼻孔”，下巴有些歪。他的微笑是慈祥的，大笑时却似怪物，神情总是充满忧郁。一位同时代人说：“他那双柔和的眼睛里含有一种令人伤心的痛楚。”但在即兴演奏时他的模样全变了，“面部的肌肉抽搐着，静脉鼓胀起来，嘴也发抖了”。这就是那位巨人，虽然他的身高只有5英尺4英寸，和当时的另一位征服者拿破仑一样高，但是他创造了一个英雄时代的音乐，用人们难以忘怀的

音调全力颂扬“人有权决定自身命运”这一时代信念。他不但为音乐指出了一条新的道路，而且发掘了人类心灵最深邃的一面。他是所有时代最受人推崇的作曲家，对现代人来说，他的吸引力是空前绝后的。



※　正在写《海利根施塔特遗嘱》的贝多芬

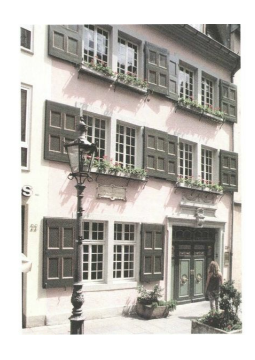
一、悲剧生涯

路德维希·范·贝多芬1770年12月15日生于德国莱茵河流域的波恩。他的父亲和祖父都是当地选帝侯的宫廷歌手。贝多芬4岁的时候，酗酒的父亲开始教他学习钢琴和小提琴。也许受神童莫扎特成功的影响，老贝多芬也想把自己的儿子培养成神童，所以他的教学粗鲁而严厉，常常深更半夜把睡梦中的贝多芬叫起来练琴，呵斥打骂更是常有的事。11岁时，贝多芬在宫廷教堂担任助理管风琴手，并有机会向内弗先生学习。内弗很快就发现了他的学生潜在的天资和超人的音乐

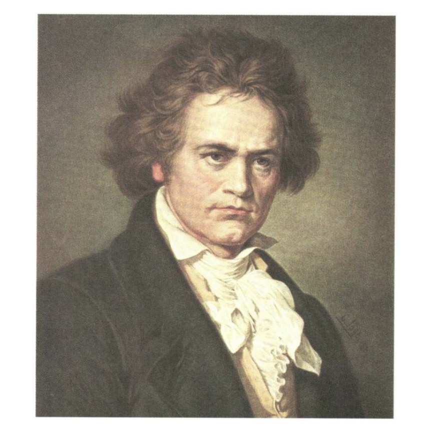
才智，便决心牺牲自己的一切，倾尽全部心血来培养他。他采用具有很高艺术价值的作品作为教材，特别是选用巴赫的《钢琴平均律》来指导贝多芬，使他能较好地掌握复调音乐的演奏技巧；同时又有选择地让他欣赏名作，帮助他了解什么才是真正的优秀音乐。在这期间，贝多芬还练习写变奏曲与赋格，后来又写了奏鸣曲。17岁那年，他访问了维也纳，在那里有机会为莫扎特演奏，他用莫扎特给的一个主题作了辉煌的即兴演奏，使得莫扎特对朋友说："请你们注意这个青年人，有一天这个世界会谈论他。"几个月后，因母亲病重，贝多芬不得不赶回波恩。母亲去世以后，他负起了照顾两个弟弟和酗酒父亲的生活重担，并在选帝侯的宫廷乐队担任中提琴手和管风琴师。

1791年12月，莫扎特的去世使贝多芬打算拜他为师的愿望化作泡影。1792年7月，年迈的海顿从英国归来路经波恩，贝多芬怀着景仰的心情将自己的作品拿给海顿看，后者非常赞赏这位年轻人的才华，提出让他去维也纳随自己学习。11月，贝多芬获准选帝侯的批准，动身离开了出生的城市，从此再也没有回来。他的挚友瓦尔德斯坦伯爵在临别纪念册上写道："你现在要去维也纳实现长久以来受阻的愿望。莫扎特的灵魂仍在哀叹他的弟子的去世，他在勤奋的海顿身上找到

避风港，却不长久驻留；他希望通过海顿在此和某人结合。通过你不停息的努力，从海顿手中接过莫扎特的精神。”



※　贝多芬在波恩的出生故居



※　贝多芬

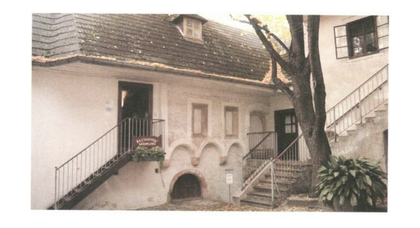
在维也纳，贝多芬从海顿那里学到多少东西无人确知，但是他一直受业于海顿，直到1794年海顿再次离开维也纳去伦敦。海顿在给科隆选帝侯的信中说：“不管是职业或业余音乐从事者都必须承认，贝多芬早晚会成为欧洲最伟大的音乐家之一，我将骄傲地宣称是他的老师，我只希望他能跟我学久一点。”离开海顿以后，贝多芬除了得到歌唱剧作曲家约翰·申克的指导外，又从阿尔布莱希茨伯格学习一年对位法。他这个时期的老师还包括舒潘齐格、萨列里等。1795年以

后，贝多芬不再跟老师学习，而是自己读书、作曲、实验。教授和演奏钢琴使他有一笔稳定的收入，同时人们开始欣赏和推崇他的作品，那时他的室内乐经常在贵族的圈子里被演奏。

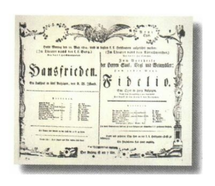
贝多芬作为职业钢琴家的开端也非常顺利，他在键盘上的热情和力量弥补了他的演奏不够细致精确的缺陷。1795年，他在维也纳首次亮相便演奏了自己的降B大调第二钢琴协奏曲，之后便迅速成为维也纳首屈一指的钢琴演奏大师。他在这个期间创作了包括钢琴奏鸣曲、小提琴奏鸣曲和大提琴奏鸣曲在内比较重要的作品，同时开始了他一生中最重要音乐体裁——交响曲的写作。



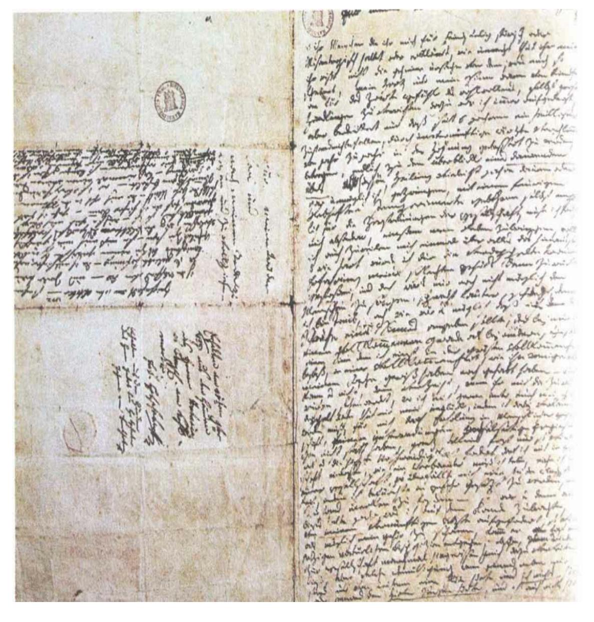
※　维也纳城堡剧院，1795年3月29贝多芬在这里举行了他在维也纳的首日演



※　海利根施塔特的『遗嘱屋』



※　《费德里奥》公演海报



※　《海利根施塔特遗嘱》手稿之一

※　《海利根施塔特遗嘱》手稿之二

1800年左右，贝多芬逐渐发觉自己的听力在衰退，第二年他知道耳聋对他已是不可避免的事实，演奏生涯和音乐生命将从此中断，他意志消沉，自杀的念头出现在他的脑海中，在海利根施

塔特他写下了遗嘱。但是“只有艺术才能留住我。在我把我觉得应该创作的都创作出来之前，似乎不可能离开这个世界，我就这样在不幸的状态中忍受下去”，“我决心不受任何阻碍的影响，我怕和谁比试自己的力量呢？如果可能，尽管在生活的某些时刻我将成为上帝创造物中最不幸的一个，我将和我的命运对抗……我将扼住命运的咽喉，它不会压倒我。噢，活着多么美好，我愿意能生活一千次！”贝多芬克服了精神危机，结果使他相信人是能够战胜自身的混乱的。这成为他以后音乐中的主题：从绝望到斗争，从斗争到平静，从平静到凯旋和欢乐的发展过程。以明朗乐观的《第二交响曲》为标志的贝多芬新的创作时期开始了，随后的10年成为贝多芬创作最为丰盛的时期，到1812年止，贝多芬完成了第二至第八交响曲，第四、第五钢琴协奏曲、小提琴协奏曲、歌剧《费德里奥》，三首拉祖莫夫斯基弦乐四重奏以及众多的钢琴奏鸣曲等。

1802年到1804年，贝多芬创作了降E大调第三交响曲，准备献给让他寄予崇高理想的拿破仑，他的知心朋友辛德勒说：“他（贝多芬）热爱共和主义的原则……他是无限自由和民族独立的拥护者……他希望大家都能够参与管理国家政府……他希望法国进行普选，但愿波拿巴·拿破仑能把它实现，并因此奠定人类幸福的基

础。”正当这部作品完成并准备由法国大使送往巴黎的时候，贝多芬从学生里斯那里得到了拿破仑称帝的消息，他狂怒地喊道：“他不过是一个凡夫俗子。现在他也要践踏人权，以逞其个人野心了。他将骑在众人头上，成为一个暴君。”说着，他撕毁了乐谱封面的献词，重新写了一个题目——“为纪念一个伟大人物的英雄交响曲”。



※　贝多芬时代的海利根施塔特，贝多芬听不见的正是这个教堂的钟声

1804年10月，费迪南德·帕埃尔的戏剧《莱奥诺拉》在维也纳演出，贝多芬坐在作曲家身边不断地赞美，突然他大声地说：“啊，亲爱的朋友，我要为你的歌剧谱写出全部的音乐！”第二年的11月20日，贝多芬的《莱奥诺拉或夫妇之爱》在坐满法国军官的剧院里上演了。由于原剧本太过糟糕，观众反响冷淡，只演了3个晚上便停了下来。他的赞助人李希诺夫斯基公爵说服他

将3幕改为两幕，并加了一首新的序曲（第三号），但转年的演出还是失败。直到1814年，剧作家特莱斯凯将剧本彻底改写过，并改剧名为《费德里奥》，演出才获得不朽的成功。

《莱奥诺拉》初演的失败使贝多芬非常痛心，他前往特罗堡去朋友布伦什维克家度假，并开始创作《C小调交响曲》。他突然停了下来，却在没有起草稿的情况下，一口气完成了充满着欢乐、温柔和希望的《降B大调第四交响曲》。原来他的面前重新出现了幸福，他与特丽莎·布伦什维克小姐订了婚。在这贝多芬一生中最幸福的时期里，他写下了他作品中最好的几部：《热情》奏鸣曲是献给特丽莎的哥哥的；献给特丽莎本人的是作品78号；《C小调第五交响曲》和《F大调第六交响曲》也作于这个时期。但是他们所盼望的婚姻并未实现，不知何故两人在1810年解除了婚约，直到他们在一起的最后一天彼此还是心心相印。6年以后，贝多芬还说："一想起她，我的心跳就像第一次见到她那样剧烈。"这一年，他完成了他的最优美深情的歌曲集《献给远方的爱人》。

1809年7月，在拿破仑军队占领维也纳期间，李希诺夫斯基公爵要求贝多芬为住在他家里的法国军官演奏钢琴，贝多芬狂怒地冲出大厅，

回到住处砸坏了他保存的一尊李希诺夫斯基的塑像。事后他写信给他这位高贵的朋友说："公爵之所以为公爵，只是由于偶然的出身；贝多芬之所以为贝多芬，则全靠自己。公爵现在有的是，将来也有的是，但贝多芬只有一个。"

1812年夏天，在歌德的女友贝蒂娜的介绍下，贝多芬与歌德在波西米亚的温泉城泰普里茨相会了。有一天，两人挽着手在路上散步，遇到一群路过的贵族，歌德有礼貌地向他们鞠躬，这使贝多芬大为恼火；当歌德谈论到宫廷和皇后时，也一定要用十分谦恭的词句，贝多芬埋怨地说："您大可不必这样做，这没有什么好处……我对他们就完全不是这样！……我就曾对一个公爵指出，他那种派头是愚蠢的，那只能显示出他们的庸碌无能。我对他说：您可以把勋章别在任何一个人的胸前，但他决不会因此变得好一些。您也许能使一个人成为七品或三品文官，但您无论如何造就不出歌德或贝多芬来……因此您应该学会敬重那些自己不可能做到的事和自己远远瞠乎其后的人！"这时迎面走来了皇后、公爵和全体朝臣，贝多芬对歌德说："不要把手缩回去！这里应该让路的是他们，不是我们。"歌德抽出被贝多芬握着的手，脱下帽子，退到路边。贝多芬却径直朝大公爵的人群中走去，他只是稍稍碰一下自己的帽檐。公爵们谦恭地让路，并友好地

向他致意。贝多芬走过他们的行列之后，就停下来等候继续毕恭毕敬鞠躬的歌德，然后对他说："我等您是因为我敬重您，您是值得敬重的，但您对他们却过于尊敬了。"



※　《热情》奏鸣曲手稿

1812年起，贝多芬的创作量突然急剧下降，因为他卷入到一连串的官司之中。他唯一真正的标题性作品也可能是最糟糕的出版作品《威灵顿的胜利》引起了版税纠纷，同时，因为他兄弟的去世而引起的对他侄子卡尔的监护权官司也令贝多芬心力交瘁。他对这个侄子充满关怀和爱护，却不懂得怎样才能更好地照顾他和教育他，从而带来一连串的麻烦和不愉快。



※　把歌德抛到一旁的贝多芬

虽然创作量下降了，但是接踵而来的1814年却标志着贝多芬的荣誉达到了顶峰。在维也纳会议期间，贝多芬多次指挥演出被称之为“战争交响曲”的《威灵顿的胜利》和《第七交响曲》，而且还专为会议写了康塔塔《光荣的时刻》。他得到了全欧洲亲王贵族的尊敬，他被看作是音乐之圣，成了官方推崇的音乐家。

1815年，贝多芬迎来了他一生中的第二次重大危机。首先是不断受到贫穷的威胁，他的赞助人罗伯科维奇公爵和金斯基公爵相继去世，他们支付的年金全部化为泡影。贝多芬写道：“我几乎沦为乞丐，而我又不得不装出一副并不缺衣少

食的样子。”他又写道：“奏鸣曲106号已经在窘迫的困境下写成，这是一件为面包而折腰的艰苦差事。”恰在此时，维也纳又开始遭到意大利风格的侵蚀，人们对贝多芬严肃、深刻、热情而有力的创作风格已经厌烦，他们更喜欢罗西尼的风趣欢快的轻歌剧。当时在沙龙里流传这样的评论：莫扎特和贝多芬是老学究，旧时代的蠢人们才去欣赏他们。只有从罗西尼开始，人们才知道什么是旋律。《费德里奥》是一堆垃圾，我们不明白那些人为什么要去听这种音乐来自寻烦恼。

贝多芬的耳朵几乎完全聋了，他与人交谈要借助谈话记录本。他的脾气越来越乖戾，朋友开始跟他疏远了。他写道：“我什么朋友也没有，我在世界上是孤独一人。”家庭的灾难也在进一步折磨着贝多芬。贝多芬想收养侄子卡尔，为此与孩子的妈妈进行了一系列旷日持久的诉讼，虽然在1820年赢得了对孩子的抚养权，但他的身体和情绪都变得更加糟糕。这一段时间除了写了两首钢琴奏鸣曲和大提琴奏鸣曲之外，几乎没有重要的作品问世。



※　贝多芬的背影

贝多芬又一次通过崇高的力量战胜了外在的困难，他又可以在一种新的精神状态、新的灵感中开始他的艺术创作了。他不再感到自己的才华具有至高无上的力量，能去征服宇宙，去把自己的音乐思想施加给每个人，并能取得所有人的尊敬，无论贵贱。现在他是一个远离尘世、独身隐居、不再寻求任何功名的贝多芬。他专心于他的艺术，对任何外界的赞扬都无动于衷。他完全沉浸在苦难和不幸之中，但却微笑地、毫无反抗地陷入深深的忧郁中，有时却又以一种惊人的意志力量，使自己沉浸在最宁静的欢乐之中。

代表贝多芬钢琴奏鸣曲绝顶高峰的后期5首已经包含了“未来”的开端，尤其在作品101中，第一乐章的强烈感情已使我们预感到瓦格纳的《特里斯坦》的诞生。第二乐章好似出自舒曼

的手笔，末乐章却似回到巴赫风格。至于贝多芬钢琴奏鸣曲中构思最伟大的《槌子键琴奏鸣曲》（作品106），伟大的钢琴家爱德温·菲舍尔有一段精彩的论述："不是每个人都能做到这一切的。首先应当和贝多芬一起经历他的一生，虔诚地注视着他的心灵所进行的创造整个世界的事业，才能极其钦佩地认识到：这里一切生命攸关的事、残酷和非正义的行为、可喜的事物、上天的慰藉、心灵升天、尘世和阴间的东西、在肉体和精神之间以及在无常和永恒之间的徘徊、参与一切可想象和不可想象的事以及我们无法理解的事——这一切凡人在一部心灵之作中都加以描绘和提高了。"在作品109里，我们看到了贝多芬的另一面，他是那样成熟，以至于你会觉得仿佛多年以后你又遇见少年时代的恋人，你在他身上看到昔日高尚的影子，他的崇高在今天变得更加显而易见了。作品111是最后一首，在仅有的两个乐章里，对比性被强调到最大限度：第一乐章阴暗、混沌而热情；第二乐章则是明朗乐观的，热情显然已被减弱，最后结束在闪闪发光的颤音结尾中，象征满天星斗。还有一种理解是，第一乐章象征着人间，需要演奏者用结实的手指来弹描写残酷首段根本性的殊死斗争的华彩音型；而第二乐章象征来世，那描绘超验世界的小咏叙调只能用轻飘飘的触键。所以有人提出，演奏这部

作品需要两种类型的钢琴家，兼而有之的目前还未出现，也许贝多芬本人是唯一的一个。



※　贝多芬的手

32首钢琴奏鸣曲之后，贝多芬还谱写了一篇根据迪亚贝利圆舞曲作的32段变奏曲，它比巴赫《戈德堡变奏曲》以来用这一体裁写作的所有作品都要精美。它不同于以往变奏曲之处在于，一段一的变奏不仅比较直率地改变了主题的外形，而且使质起了变化。乐谱出版商迪亚贝利给出的一首平庸的小小圆舞曲，经贝多芬仿佛不屑地信手拈来，竟出人意料地扩展成意境纷繁多变的世界，有时沉稳，有时灿烂，有时任性，有时神秘，却都井然有序地照顾到对比、归类的高潮。每一段变奏建立在取自主题某一部分的动机，但

节奏、速度、力度或上下文改变后，产生了新的图案。这首变奏曲堪称以后舒曼的《交响练习曲》、勃拉姆斯的《亨德尔主题变奏曲》以及19世纪许许多多变奏曲的楷模。

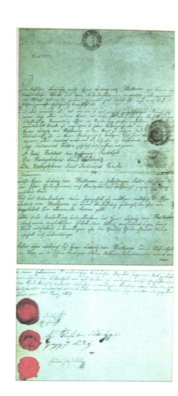


※　房间的贝多芬在维也纳

贝多芬晚年最重要的大型乐队作品是《D大调庄严弥撒曲》和《第九交响曲》。《D大调庄严弥撒曲》是为他的学生和赞助人鲁道夫公爵就任奥尔姆茨大主教而写，1824年4月24日首演于维也纳；《D小调第九交响曲》在同年5月7日首演，贝多芬虽然站在乐队前面，但实际的指挥是乌姆劳夫。根据辛德勒谈话本和报章所言，终场的气氛热烈而伤感，非常令人难忘。辛德勒写道：

“今晚音乐会的成功，比这个剧院以往的任

何演出都更受欢迎。老天！获得这一切荣誉的人一点都听不见，因为在表演结束时，观众爆发出热烈的掌声，而他仍背对着他们站着，后来是卡洛琳恩格想到要把大师的身子转过来，让他看看欢声雷动的群众把帽子丢向空中，挥舞他们的手帕。他鞠躬表示感谢，此举又引起前所未有毫不间断的热烈掌声，欣喜的观众想为他们所获得的愉悦表示感谢。”



※　三位贵族赞助贝多芬的契约书

在完成交响曲的伟业之后，贝多芬在生命的最后一段日子里，再度转向弦乐四重奏的创作，他在一年之中写下5部作品。与以前的风格大相

径庭的是，他使自己处在抽象的观念围绕中，就这种私密内省的音乐体裁而言，它们无一例外地深奥复杂。与晚年的巴赫一样，贝多芬也转向复调音乐的最终秘密，开始专注于赋格的技法。他的原本为降B大调四重奏末乐章而写的“大赋格”是这类作品中最精致复杂的，他超越于旧时代，超前于此时代，至今仍是音乐学者和听众所面对的挑战。在只有4件乐器的作品里，美妙的多声部构成了庄严朴素的轮廓，更显出宁静端庄的宏伟气魄，充满了饱含激情的生命力。作品127温婉柔和的慢板，作品130令人心碎的“卡伐提纳”，连贝多芬都说：“在我笔下从来没有一首旋律在我身上产生过如此效果，它使我深深感动。”贝多芬在这5首弦乐四重奏里就像在最后的5首钢琴奏鸣曲里一样，使用了最言简意赅的音乐语言，从中严格剔除了非本质的东西，向世人再次展现了他的奇迹。

1826年，贝多芬赴巴登附近的奥登堡静养，但因获悉侄子卡尔行为不检而立刻返回维也纳，不久卡尔又企图自杀，使得贝多芬非常痛苦，一连串疾病接踵而来。9月，贝多芬将卡尔送往弟弟约翰处管教，返回途中患了感冒而引起肺炎和水肿，不久病情开始恶化。11月，他的最后一部作品——弦乐四重奏（作品130号）的终曲完成。1827年初，他乐观地开始希望恢复健康并制

订了新作品的创作计划。他在逝世的前8天，给一个朋友写信说：“我有一整部交响曲的初稿，还有一部序曲以及其他一些东西放在我的书桌内。”这部交响曲就是第十交响曲，他原定以“古代调式的宗教歌曲”开始，以“酒神的盛宴”结束。此外贝多芬的计划里还有：为格里尔帕策的《梅露济娜》和歌德的《浮士德》配乐，写一首以《巴赫》为题的序曲，一部圣经题材的神剧《所罗门与大卫》……



※　贝多芬的葬礼



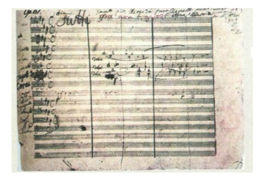
※　维也纳中央公墓中的贝多芬墓

3月24日清晨，牧师来为贝多芬作临终宗教仪式，贝多芬十分平静地用拉丁语说道：“为我欢呼吧，先生们，喜剧结束了。”这是贝多芬临终的最后一句话。还有一种传说是他先前订的葡萄酒在他临终的时候才送来，贝多芬看了看后轻轻地说一句：“真可惜，来迟了。”26日下午6时，维也纳冬日的酷寒尚未过去，而罕见的雷声却响彻云端。贝多芬张开双眼，举起右拳，向上凝视了数秒钟，这伟大作曲家的灵魂，已经离弃这虚伪的尘世，进入永恒与真理的国度。

贝多芬的葬礼于3月29日下午举行，参加的群众大约有两万人左右，在持火炬的行列里有车尔尼、格里尔帕策、舒伯特和舒潘齐格等。在格里尔帕策的祭文里，贝多芬被称为是“最后一位伟大的歌曲大师，创造人类心灵深处和谐的管风琴，亨德尔、巴赫、海顿、莫扎特不朽盛名的继承者”，“他曾活在世上，如今死去，却将永存至时间的尽头”。

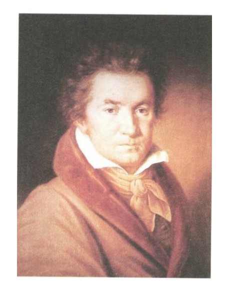
第六讲　巨人贝多芬（下）







二、交响曲之神祇



※　贝多芬

唯一了解贝多芬的方法就是去熟悉他的交响曲，他的9部交响曲反映了他整个的生命历程，它们是标准器乐曲的精髓，是世界上最悦耳、最深刻的音乐。

贝多芬作为维也纳古典乐派最后的代表，继海顿和莫扎特之后发展了古典型新型作品的器乐曲体，这种曲体给在相对比较和发展中反映形形色色现实现象提供了可能性。奏鸣交响套曲曲体终于在这几位作曲家的铸造中成了型，用鲜明而紧张的情节扩充并充实内容的则是贝多芬，这种以丰满有力为特点的新内容体现在交响曲中。贝多芬的交响曲每一首的构思和艺术表现手法都是多样化的，每一首都是一个完美的世界，其中包含着相互尖锐冲突的众多形象之间的种种复杂关

系。

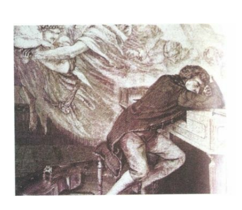
C大调第一交响曲完成于1800年，就结构平衡与外在表现而言，他已与海顿分道扬镳。海顿与莫扎特的成就是糅合了优美与活力，而贝多芬表现出来的却是赤裸裸的活力。曲式是海顿式的，但已扩展，对比度增高，和声关系也增大。不时出现的渐强标记说明贝多芬是多么注意力度层次，它后来成为贝多芬风格的一个必不可少的要素。第三乐章沿袭海顿小步舞曲的名称，但已经表现出他后来发展成功的谐谑曲的特色，快速幽默，情感与结构对比强烈，表情轻松，节奏逼人。

D大调第二交响曲反映出贝多芬如何超越了生命中的苦难。它用长长的柔板引入第一乐章，宣告这部作品的篇幅为交响曲中前所未见的。三段主题每段包括两个明晰的旋律，使第一乐章变长。小广板特别精美，有层出不穷的主题和丰美如歌的风格。谐谑曲和末乐章同第一乐章一样，活力充沛，热情似火。末乐章用扩大的奏鸣曲式写作，因第一主题反复次数多而有回旋曲的意味。这部交响曲在贝多芬的创作分期上有着里程碑的意义，它是贝多芬最后一首仍残存海顿影响力的交响乐作品。

降E大调第三交响曲（《英雄交响曲》）是

一部具有革命性的作品，长度和复杂度前所未有，戏剧性的对比、多样化的情绪和每一节浓烈的气氛，都表现出贝多芬新的作曲风格。

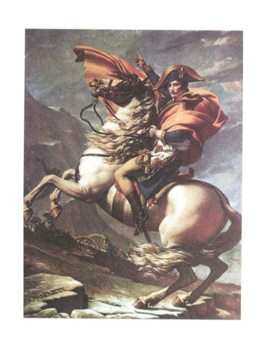
今天看来，《英雄交响曲》是法国大革命时期的民主自由思想对一个个性鲜明、人格高尚的伟大艺术家直接影响的结果。它是艺术中不可思议的奇迹之一，“是一个作曲家在交响乐的历史和一般音乐史上迈出的最伟大的一步”（亨利·朗格语），它是“公民的戏剧”，讴歌的是那个时代的英雄的理想形象，不是歌颂一个人，而是一个理想、一种信念。这部交响曲不仅是贝多芬交响乐技艺成熟的标志，它宏伟的构思和气势如虹的曲式发展在以后的作品中也再没有出现过，仅就音乐本身而言，这是贝多芬最完美、最成功的交响乐作品。在一次小型宴会上，贝多芬的朋友库夫纳问他8首交响曲（此时第九交响曲尚未创作）中他最喜欢哪一首，贝多芬大声道：



※　梦幻中的贝多芬



※　《英雄交响曲》扉面，可以看到明显的擦痕



※　拿破仑·波拿巴身上曾经承载了贝多芬的理想

“啊！哈！《英雄》！”库夫纳说：

“我还以为是C小调（第五交响曲）呢！”贝多芬再次坚决大声道：“不！《英雄》！”

自海顿开创的传统交响曲第一乐章的冗长引子在这里被两个严厉雄浑的全奏和弦代替，好似堤坝被击溃。快板的洪流开始在充满动力的大提琴起伏主题上奔腾前进，像军号一样率直朴素的旋律支配着整个乐章庞大而繁复的发展，陆续出现的不协和音与切分节奏使乐章具有强烈的紧张感。随后出现的第二主题包含两支旋律，第一个是由木管乐器和小提琴轮番奏出下行的基本动机，充满一往情深的崇敬，具有贝多芬特有的木管音色美；第二个旋律在大管与单簧管的和声伴奏下，由双簧管奏出，接着被长笛和第一小提琴续奏，情绪似乎有所缓和，上行模进式的宁静和弦表现出沉稳的仪态。

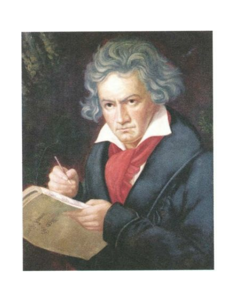
在乐章的发展部，贝多芬以他非凡的才能写成了自交响曲诞生以来最宏大的乐曲。它不仅外形精致、巧妙，变化无穷，而且在篇幅上几乎等同于呈示部。罗曼·罗兰对此有一段精彩的描述：“这是一幅庞大的壁画。在这里，英雄的战场扩展到宇宙的边界。而在这神话般的战斗中，被砍碎的巨人像洪水前的大蜥蜴那样重新长出肩膀。意志的主题重新投入烈火中冶炼，在铁砧上捶打，它裂成碎片，伸张着，扩展着……不可胜数的主题在这漫无边际的原野上汇成一支大军，无限广阔地扩展开来。洪水的激流汹涌澎湃，一波未平，一波复起，在浪花中到处涌现出悲歌之

岛，犹如丛丛树尖一般。不管伟大的银匠如何努力熔接那对立的动机，意志还是未能获得完全的胜利……被打倒的战士想要爬起，但他再也没有气力；生命的韵律已经中断，似乎已濒陨灭……我们再也听不到什么（弦乐在寂静中低沉地颤动），只有静脉的跳动……突然，命运的呼喊微弱地透过那晃动的紫色雾幔。英雄在号角（圆号）声中从死亡的深渊中站起，整个乐队跃起欢迎他，因为这是生命的复活……再现部开始了，胜利将由它来完成。”

再现部与呈示部有很多不同，经过发展部的洗礼，第一主题已不似以前那样激烈紧张，其中甚至可以听到优美的田园诗音调，对抗的因素相对减少，号角的动机保持着主导地位，意味着胜利的凯旋。乐章的尾声也很长大，几乎与呈示部相当，可以看作是第二个再现部。紧张不安的疾呼终于消失，取而代之的是安宁朴素的欢喜，迎接英雄凯旋的是肆意的狂歌欢舞。关于这个乐章，瓦格纳的解释是“正如自然的熔炉，没有停歇地闪耀出天才在青春期的所有情绪，如强烈的意志与反叛、欢欣、苦恼和憧憬等多方面的情感”。

第二乐章被贝多芬称之为送葬进行曲。作曲家在这里表现的是英雄的悲哀及人民哀悼为自由而献身的英雄所写的史诗性挽歌。它描绘着悲伤

与愤怒，也暗示着勇气与希望。在缓慢不变的进行曲节奏背景上，小提琴在低音区以柔和的音响导出主题，低音提琴则以独立的声部渲染这晦暗压抑的悲剧性情绪。这个被罗曼·罗兰称之为“全人类抬着英雄的棺椁”的浮雕式主题真正的美感并不在“”



※　路德维希·范·贝多芬，1819年肖像

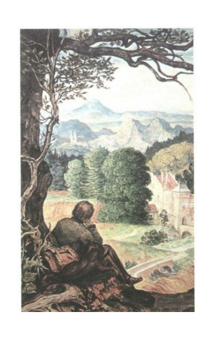
于它的悲伤与凄凉，而是从中可以感受到一种理性的克制和肃穆的沉思。它的直接后果便是中段的C大调明亮的旋律，双簧管、长笛、大管相继奏出的主题使我们又听到了昨日的军鼓和号角声。这飘逸着慰藉与静谧之美的音调仿佛是在追思往昔的欢乐一般。然而，英雄毕竟离我们而去，当乐曲重又回到原来送葬的主题时，音调已时断时续，从哀悼的深渊中升起的喃喃之声宛如

同英雄最后告别的叹息啜泣，更有不可名状的锥心之痛。主题被化解，以象征死亡带来的变化。如果我们比较原始主题与其化解的形式，就会发现前面那种庄严的表现如何转变成后面那种断断续续的痛苦哀伤。

死亡与悲伤并没有动摇贝多芬执著的信念。在“送葬进行曲”的后面，他安排了一个明朗轻快的诙谐曲乐章，由双簧管导出的基本主题具有清新蓬勃的曲趣，充满生命的活力，像一股激流在空中疾驰，这里沙沙作响，那里闪闪发光，时而幽暗，时而灿烂。中段的旋律由圆号以三重奏吹出清晰的狩猎号角，弦乐器柔和地随声附和，听来悠然自得，犹如沐浴着温暖的春日光辉。

第四乐章是由一连串形态自由发展的变奏曲写成，主题采用的是贝多芬为舞剧《普罗米修斯的造物》配乐中的终曲旋律。乐曲以激烈下行的弦乐器光辉而疾奔的经过句开始，全乐队的强烈和弦之后，弦乐器用拨奏的方式将主题的低音部分一个音一个音地奏出，在以后的每一个巧妙的变奏中，这个主题都充当低音部分。在它的背景上，每一个变奏都创造出一个新的形象，其中第三变奏的双簧管旋律及第六变奏的进行曲旋律最为精美动人，听后永难忘怀。最后一段变奏，低音部旋律消失，最后只剩下主题旋律。这是贝多芬最常用的象征，两个互相对立的元素互相对

抗，一个较弱，一个较强，但在竞争的过程中，较弱的逐渐战胜较强的。乐曲的结尾沿用了开头的下行快速经过句，但色彩更加灿烂辉煌，这是贝多芬期盼已久的伟大瞬间，其中融合了人类最热烈的情绪和最激烈的力量。



※　置身于田园”意境里的贝多芬

贝多芬最受推崇的作品无疑是C小调第五交响曲，不仅是它有了“命运”这样的标题，更主要的是它最大限度地体现了交响思想的基本原则——通过一系列有机的发展，使一个核心发展成为大型作品。那个著名的“三短一长”命运动机在乐曲一开始便跃然而出，它贯穿了整部交响曲，是交响曲文献中最简洁、最有威严气势的动机。在任何时候，这部交响曲都是交响乐教科书

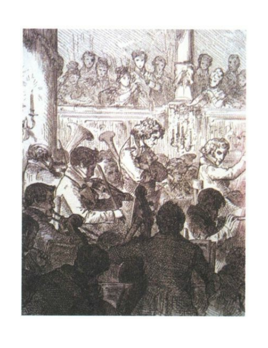
中的最佳范本。

贝多芬为他的F大调第六交响曲加上了描绘性的标题“田园”，但是他一再表明它“不是图画，而是表现人们在乡村引起的快感，或乡村生活的某些情趣”，“任何人只要有乡村生活的观念，可以不凭借标题而弄清楚作曲者的意图”。虽然他在第二乐章的尾声里用长笛、双簧管与单簧管和谐地联合模仿鸟鸣——夜莺、鹌鹑，还有布谷鸟；在第三乐章模仿了乡村乐队的笨拙与错音；在第四乐章用乐队齐奏传神地表现了暴风雨中的雷鸣闪电，但是贝多芬还是强调这些“描绘”是“绘情多于绘景”

。如果我们仔细听一下第一乐章和第五乐章，就会明白贝多芬所捕捉和表现的正是热爱自然的人心中最恬适美好的感情。

A大调第七交响曲正如瓦格纳所说是“舞蹈”的诗篇，贝多芬在这里表现得“尽情倾吐”，人们常称这是酒后的杰作。第一乐章与第二第四交响曲一样，又一个长长的慢速度引子导入通篇贯穿着附点节奏的急板；第二乐章从来都是最魅人的，首演时便连演两遍。在管乐锐利的、摇曳般的和声中，低音弦乐奏出严肃的伴奏和弦，这些和弦令人想到舒伯特《死神与少女》的伴奏；第三乐章是一首奔放轻快的舞曲，闪耀

着自由欢乐和幸福的光芒；终曲是一首大型的加尾声的奏鸣曲快板乐章，“写酒神狂怒的胜利，无人能望其项背”，它以无尽的狂喜、忘我的狂欢和光辉的色彩，在雄伟的乐思中奔向壮美的高潮。

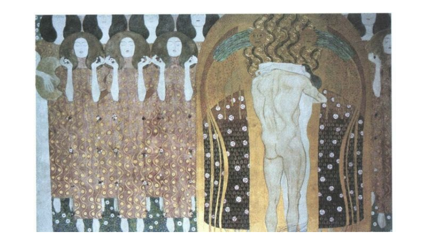


※ 贝多芬的第九交响曲首演之际，作曲家已经什么都听不见了

从第三交响曲之后，贝多芬总是在一首紧张激烈的作品之后作一首轻松的东西，比如第三后面的第四、第五后面的第六。同第七的宏大篇幅相比，第八交响曲显得像一首小品。它表面上活泼率真，但却有深邃的幽默和极其浓缩的曲式。第二乐章用木管乐器的和声模仿梅尔采尔新发明的节拍器的咔嗒咔嗒声，它与小提琴奏出的无比

清丽的第一主题以对话方式爽朗地交织着，有时还会发出哄堂大笑的声音；作为对前乐章狂放不羁的补偿，贝多芬故意将谐谑曲改回拟古式的小步舞曲，在典雅刻板的节奏型里，艳丽的小提琴旋律与法国号的梦幻音调都给人以极深的印象；终曲速度很快，是一首洋溢着生命力和朝气的乐章。在微弱锐利而且巧妙的节奏上，小提琴奏出节奏变化较多的第一主题。但转瞬间管弦乐齐奏就大声咆哮起来，主旋律在最强奏中豪迈地反复着，而且加入新的元素，跃入快活的高潮。

D小调第九交响曲是贝多芬创作的顶峰。它不仅第一次在交响曲中加进了合唱，而且其宏伟的构思和开浪漫主义先河的表现手法，也具有划时代的意义。它尤其展现了一个转向内心探索追寻的贝多芬，一个哲学家，一个失去听觉、坠入无光深渊的悲剧英雄。瓦格纳在谈到第九交响曲的时候说道：“今天我们站在它的面前，就像站在全人类艺术史上的一个崭新时期的里程碑面前一样，因为它带来了任何时代任何民族的艺术连它的影子也没有显示过的现象。”



※　克里姆特的作品《欢乐颂》

贝多芬早在1792年便有过为席勒的《欢乐颂》配乐的念头，但是直到1823年秋天才决定用这首诗为歌词，作为第九交响曲的最后乐章。贝多芬选用其中的诗节时强调两种思想：欢乐使人相亲相爱，欢乐的基础是永生的天父的大爱。这很能说明贝多芬的伦理观。

第一乐章是奏鸣曲形式，引子中神秘的空五度像是开天辟地以前的黑暗与混沌，它暗示着这是一部庞大的作品。逐渐地，主要主题的片断从黑暗中显现出来，突然主题本身像闪电似地在乐队中闪耀。这样巨大有震撼力而又曲折的主题群，可以说是空前未有的杰作，这样庞大的规模也并不限于第一乐章，而是整部交响曲都有着相同的特性。

古典交响曲中，一般第二乐章都是如歌般徐

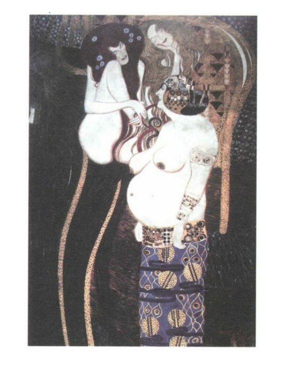
缓的慢板，而贝多芬却大胆地变更次序，将谐谑曲放到了第二乐章。这也许是一种激昂的悲壮之后的自嘲，反映了贝多芬晚年的浪漫主义心境。它的开头是被调成F音八度音程的定音鼓的敲击，据说这是贝多芬第一次从黑暗中突然走向光亮处想起的。通过这种敲击的音响，加上下行的进行和附点的节奏，是和第一乐章的主部主题有联系的。往后的进行充满了热情与野性，好像是奔放的灵魂的狂舞。

第三乐章是如歌的慢板，它置于前后两个充满着汹涌澎湃的冲力和戏剧性的乐章之间，显得更加深刻。它是用贝多芬所喜爱的变奏曲曲式写的，实际上是双主题变奏曲，因为这里有两个基本主题，其中第二主题在调性上表现出极丰丽的音色，使人联想起人类向往天堂的那种充满期盼的欣喜意念。这个乐章所表现出的温暖与情感的深度是空前的，对于贝多芬来说，这也是唯一的。

好像在“欢乐”开始之前，人类必须经历许多痛苦的挣扎，并且克服它。第四乐章以管弦乐嘈杂喧闹的3拍子鼓号调开始，似乎就在说明这一点。这种嘈杂的声音一度被低音弦乐的宣叙调所打断（贝多芬在此处注了一个“不”字），可是怒海狂涛般的鼓号调又凄厉而威逼似地响起，但仍被低音提琴所否定。随后前3个乐章的主题

相继出现，但一一被大提琴的宣叙调打断。接着木管呈示出“欢乐”的主题片断，低音提琴的宣叙调好像在说：“请注意这动人的曲调。

”然后大提琴就朗朗奏出纯朴温厚的合唱主题，不久小提琴也加入歌唱，乐队逐渐增加威势，管弦乐一起高歌这感人的曲调。期待中圣洁的欢乐，给人以肃穆的印象，但出人意料地在即将接近光明的时候，它们被更猛烈的喧嚣遮盖了。在一段贝多芬自己写词的引子宣叙调中，男中音高声唱道：“啊，不是这样的声音，让我们以更开朗的歌声，唱出充满欢乐的赞歌。”接着乐曲正式进入席勒的《欢乐颂》，男中音先高喊：“欢乐！欢乐！”随后立即唱出单纯率直、充满力感的欢乐颂主题，合唱队以更加超绝壮丽的音响重复四诗节的欢乐主题。经过变化和一个长长的乐队间奏（二重赋格）后，又重复第一诗节；接着是乐队和合唱的新主题，然后是两个主题的二重赋格。复杂而巨大的尾声是一片音响的海洋，它以崇高无比、美轮美奂的曲调高呼欢乐之火“从天而降”。



※　克里姆特壁画《欢乐颂》局部

三、最伟大的协奏曲

贝多芬最早是以钢琴演奏家的身份在维也纳登台的，他也许是那个时代最伟大的钢琴家。与莫扎特一样，他的5首钢琴协奏曲是为自己的音乐会演奏而写的。前3首作于初到维也纳的几年，后2首趋于大型化，在1805至1811年间完成。它们都是按照“快-慢-快”三乐章的传统形式写作，第一乐章用双呈示部。但比起莫扎特的协奏曲来，不仅结构扩大，内容也大大深化了。C大调第一和降B大调第二有较明显的莫扎特的影

子，但乐队的织体更浑厚一些，显得活力充沛，闪耀着青春的光辉；C小调第三已有很显著的贝多芬的特征，旋律悲壮热情，具有英雄的性格；G大调第四是贝多芬自己认为最好的一首，由他的笔记我们得知，开头的安详动机和第五交响曲开头的激动人心的动机，是源于同一思想的。我们先是在钢琴上听它的轻声轻语的陈述，乐队在弦乐器上柔和地回答着，似乎是来自一个遥远的调——这种浪漫时期的色彩效果听起来仍然十分新鲜，就好像从来没有人对它进行过模仿一样。在第二乐章中，乐队与钢琴之间显著而突出的对话被李斯特喻为奥菲欧驯服野兽。第三乐章是贝多芬所有协奏曲中最精彩的回旋曲。一个由弦乐轻松活泼奏出的主题打断了第二乐章结尾时的伤感，钢琴用优美的变奏回答了这个主题。这样谨慎周密的开场之后，全乐队突然在喜气洋洋的气氛中重复了这个主题，从此，各种意想不到的效果连续出现了：一会儿妖冶迷人，一会儿呼号咆哮。在贝多芬特意写的35小节华彩乐段和富有幽默感的思想余波之后，它进入了一段得意洋洋的急板，此时，不断出现的回旋曲叠句仍然统治着宏伟的欢快乐队。

当降E大调第五钢琴协奏曲完成的时候，贝多芬因耳聋已经无法继续登台演奏，1812年2月12日在维也纳的首演是由他的天才学生车尔尼担

任独奏的。在那天的听众里，有一位法国军官，他听了音乐深受感动，欢呼这部作品是“协奏曲中的皇帝”。对于维也纳人来说，这个词代表了高贵和伟大的全部特性，因此“皇帝协奏曲”的名称很快就流传起来。

“皇帝协奏曲”以3个雄浑的和弦开始，这3个和弦是古典和声结构的3个支柱，即主和弦、下属和弦与属和弦。每一个和弦都依次由乐队演奏并由钢琴以琶音、颤音、分解八度及快速音阶构成华彩式扩展。在壮观的引子之后，乐队在庞大的呈示部中展现了这个乐章的主题。这个主部主题又派生出许多富有变化的次要乐思，其中主要的一个是用轻声拨奏的弦乐器奏出微微摇摆的音型，紧接着在柔和的金色音响下，两只法国号在大调的主调上奏出了这个音型，呈现出宁静的氛围。再现部之后，钢琴与乐队之间有一段激烈的开展和对话，在人们根据传统习惯期待着华彩乐段出现的地方，贝多芬为钢琴家写道：“不要弹奏华彩乐段，直接弹下去。”下面的华彩乐段是贝多芬根据两个主要主题写的，它们成为乐章有机的组合部分，并很快与乐队汇合一处，在欢庆之中到达结尾。



※　据说『皇帝协奏曲』也与拿破仑·波拿巴有关

第二乐章是贝多芬作品中又一个被称为“慢板赞美诗”的实例，这个乐章具有意味深长的宁静的内在力量和深厚的情感。主题先由加弱音器的小提琴唱出，再由钢琴加以变奏。关于这个乐章，罗曼·罗兰在德军占领法国期间写道：“在敌人临近的时候，我的脑海浮现出贝多芬的第五钢琴协奏曲中的一首美丽的歌曲。在那3天3夜里，我一直听到这美妙的歌声，它就像活在我心里一样。这首歌曲纯洁而明净，它凌驾在这世界的废墟之上。它照亮了理智，犹如在乌云空隙的蓝天一般……”



※　小提琴协奏曲手稿

第三乐章的开始主题是一个坚定的旋律，它在激动而有力的切分节奏中向上跳跃，当它与法国号和小号的号角声结合的时候，创造了欢快的户外气氛，这在18世纪音乐传统中是与打猎联系在一起的。在这个乐章里，贝多芬揭示出钢琴这一独奏乐器的全部光辉，使钢琴声部与乐队完美地汇合起来，共同体现音乐的宏伟构思。

说来奇怪，贝多芬唯一的一首小提琴协奏曲是为一个特定的音乐会匆匆写成的，但是却被普遍认为是所有小提琴协奏曲中最伟大的一首。自它诞生之日起便被誉为“小提琴协奏曲之王”，其旋律之美，格调之高雅，意境之深邃，规模之宏大，时至今日仍无能凌驾其上者。这部小提琴

协奏曲作于1806年，这一年贝多芬对他的学生——匈牙利的伯爵小姐泰莱莎·布伦施维克产生了深深的爱恋，并在她家的庄园度过了快乐的夏天，这是贝多芬一生中最愉快、“最明朗的日子”，它的“香味”被保存在同年创作的降B大调第四交响曲和这首小提琴协奏曲中。 第一乐章给人印象最为深刻的是由定音鼓的5次敲击开始了奇妙而宁静的主部主题，由除长笛以外的木管乐器悠扬从容地吹出。当这个主题被小提琴以升D音从乐队接过来的时候，效果更加惊人。木管奏出的副部主题温文尔雅，端庄优美，是贝多芬最美的旋律之一，它飘散出来的正是贝多芬称为“身旁开放的最最美丽的花朵”的芬芳。像莫扎特大部分协奏曲那样，贝多芬的这部协奏曲也有两个呈示部，第二呈示部的引子是独奏小提琴的装饰性华彩乐句，它渐渐缠上第一主题的旋律比先前更为动人地高亢奏出。接着在独奏小提琴对位式的颤音中，第二主题由单簧管和大管奏出，再由弦乐器予以反复。发展部从管弦乐的合奏开始，独奏小提琴仍以装饰性华彩乐句出现，然后与管弦乐进行精致自然的发展。当全体管弦乐器威武有力地奏出第一主题时，便到了再现部，临近结尾时出现了独奏小提琴的华彩乐段，它不像钢琴协奏曲那样由贝多芬亲自谱写，而是由演奏家自己发挥，其中著名者有约阿希姆、克

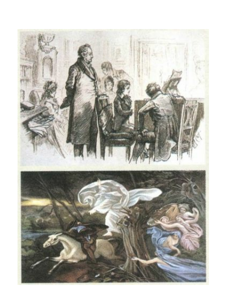
莱斯勒、奥伊斯特拉赫、克莱默等。第二乐章是凝神沉思的小广板，一个听起来很简单的主题由加弱音器的小提琴奏出，接着两只法国号和一个单簧管很温存地拾起这个主题，独奏小提琴在其中交织着简单的装饰音的花环，营造出一种舒适恬淡的意境。其后是一系列美好的变奏，第一次变奏由单簧管担任，独奏小提琴与其交织着简单的装饰音花环；第二次变奏是很难得的大管温存的旋律，独奏小提琴以更美好细腻的装饰音穿插其间；第三次变奏由全体管弦乐以略强的气势奏出，接着便是独奏小提琴翩翩上升的华彩乐句，下降后便呈现出曲调更加流畅如歌的新主题。这是被指定为只能用G弦和D弦演奏的。在沉思的结尾和独奏小提琴的华彩乐段之后，本乐章直接进入光辉华丽的回旋曲乐章。回旋曲的主题首先在小提琴的G弦上作富于动力的炫技性呈现，在延长记号之后独奏小提琴已经翻上两个八度的高音区，以高腾飞扬的姿态反复主题。它的第三次呈现是由除独奏小提琴以外的管弦乐齐奏，质朴的欢乐爆发成为光辉华丽的驰骋。以后在主题的反复之间先后出现两个副部主题，它们主要与回旋曲主题形成对照，曲调委婉动人，富于诗意。乐章的结尾部分是在一段小提琴华彩乐句之后，由全体管弦乐队和独奏小提琴共同奏出开始的主题，并很快发展成光华四射的高潮。　贝多芬晚

期的作品是非常个性化的，不仅在当时无法仿效，也很少得到别人的理解。他将自己悲剧的一生完全浸透在他的音乐之中，为后来的浪漫主义作曲家树立了榜样。在下一讲中我们会发现，19世纪的大部分作曲家都从他们自身，从他们的个人经历中，从他们的梦幻、愿望、恐惧、欢乐和痛苦之中，寻求艺术的基本素材或最重要的主题。贝多芬让浪漫主义的一代着迷的还有他那革命的因素，那自由、冲动、神秘而恶魔般的精神，E.T.A.霍夫曼写道：“贝多芬启动了畏惧、敬畏、恐怖、痛苦的杠杆，唤醒了无限的渴望，而无限的渴望正是浪漫主义的精髓。因此，他完全是一个浪漫派作曲家。”


LUDWIG

※　维也纳贝多芬广场的贝多芬塑像『欢乐颂』

第七讲　枯萎的花朵：舒伯特、曼和门德尔松







※　克里姆特的作品《舒伯特》

一、音乐中的浪漫主义

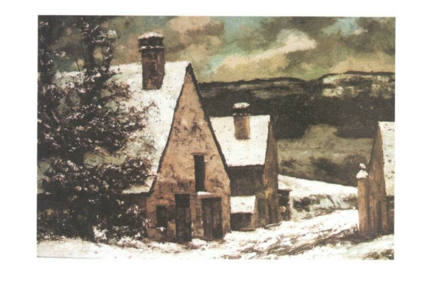
人们常笼统地说，19世纪是一个浪漫主义的时代，可又有人说音乐中并不存在着一个浪漫主义乐派。当代德国音乐学家布鲁默在著名的《音乐百科辞典》中说：“古典主义和浪漫主义在音乐史上形成了一个统一体。”根据这一观点，“浪漫主义不是一个明确的体系，没有可以明确定义的音乐样式，它只是一种精神态度”。这正像要把音乐史上的各个时期之间画上一条判然分明的界线，指出它们之间明显的差异来是件不容易的事情一样，区分古典与浪漫派之间的界线也是十分困难的。

按照词源学的定义来讲，法语中把用拉丁语的一种方言——“罗曼”语写成的中世纪英雄史诗和骑士传奇故事称之为“罗曼斯”，“浪漫”一词源此而来。18世纪末以后，这个词有了“不寻常的”、“骑士式的”、“过去的”、“民间传说般的”、“遥远的”、“奇异的”等多种含义。这就使浪漫主义这一概念变得十分模糊不清了。19世纪初，它被用来指当时兴起的文学运动，后来用到音乐中指古典乐派之后到印象派出现之前这一时期的音乐创作。在这个时期里，音乐和文学结合得如此紧密，是前所未有的事情，音乐所具有的特征几乎都可以在浪漫主义文学中找到对应的一面。浪漫主义音乐家强调自我发现、自我表现，在创作中突出并加以深刻渲染内心的激情，把个人的命运和感受当作核心内容，作品带有“自传”性质。这种变化与古典时期把人类的命运和未来作为表现的对象，已经有明显的不同。在浪漫主义音乐中，个人情感至上并统御一切。如果说在古典主义音乐中，情感的表达是在理性的控制下才得以呈现，那么浪漫主义情感的洪流却冲毁了一切堤坝，完全不受严格形式的控制，也许在某些作品的外貌上还保持着古典形式的框架，但不再受其束缚则是浪漫主义时代作曲家创作的共同特征。



※　舒伯特画像

浪漫主义音乐的主人公就像这一时期文学作品中的主人公一样，常常是充满了想象、憧憬和渴望的人物，他们焦灼地求索，却又往往不明确自己在寻找什么。这些忧郁、苍白、梦幻般却又桀骜不驯的诗人，生活在孤芳自赏、愤世嫉俗的情绪之中，时而精神振奋、热情澎湃，狂热地追求永恒；时而又感伤、消沉、绝望，在自暴自弃之中痛切地感到自己生不逢时。舒伯特的《冬之旅》、柏辽兹的《幻想交响曲》和《哈罗尔德在意大利》以及柴科夫斯基的《曼弗雷德交响曲》，都是这种内心深处强烈骚动的精彩写照。



※　《冬之旅》的场景

浪漫主义音乐的体裁及表现手法也与古典时期有很大区别。具有浓厚浪漫气质的器乐独奏形式受到空前的重视，特别是在钢琴音乐方面，出现了诸如即兴曲、夜曲、叙事曲、音乐会练习曲、幻想曲、无词歌等名目繁多、前所未见的新体裁，而且其中许多都带有标题音乐的性质，它们为表现富于浪漫性质的感情内容提供了广阔的空间。这些小型作品便于他们发挥自己抒情的才能，也便于捕捉那电光石火般的瞬间感受。在声乐领域里，艺术歌曲成为这一时期最富于浪漫气质的体裁，因为它体现了音乐尽量要和诗歌结合的浪漫主义美学理想。在声乐套曲和器乐套曲得到进一步发展的同时，又出现了把多乐章的交响套曲在总的标题构思原则下，压缩为精炼集中的单乐章标题性交响诗。这可以说是浪漫主义的独

特产物，它表现了浪漫主义艺术力图打破各门类艺术的界限，使音乐和文学结合为一体的原则。

由于强调抒发情感，他们加强了旋律的表现力，自由舒展、大幅度起伏的宽广的歌唱性曲调进入了器乐作品之中。他们的旋律不受束缚，只要能表达自己独特的心境和感受，就可以把结构的严格逻辑置之不顾。这样一来，在交响乐领域里，以动机展开方式为基础的器乐性旋律发生了变化，歌唱或民歌性增强，节奏更为丰富。在和声语言上，功能和声的关系网大为扩展，转调更为频繁，不协和和弦具有了独立性的意义，半音阶和声被更广泛地使用。这一切都增强了音乐的戏剧性力量和表现力。总之，和声技巧日趋复杂，它不再是音乐结构的媒介，本身也成为一种表现手段。尤其引人注目的是对色彩性的高度重视，使器乐的表现能力达到了前所未有的程度。

要确定浪漫主义音乐开始于哪一年，是件很困难的事情。划分其他的音乐时代，尚有一些事件可以作为标志，但在古典与浪漫时期却没有为人们所公认的可靠标志，因为这两个时期是交叠在一起的。一个比较普遍的办法是，把舒伯特正式开始创作艺术歌曲的19世纪第二个10年，算作浪漫派音乐的开端。如果这样，就又把贝多芬晚期的音乐活动划入了浪漫派的范围，好在他的晚期创作的确也表现出这种倾向，而且所有的浪漫

派作曲家都相信，他们最崇高的理想正是来自这位巨人的激励。如果一定要找出一个明确的事件作为标志，那么，1821年威伯在柏林歌剧院上演他的歌剧《自由射手》或许还有一些道理。在这部歌剧的剧本和音乐中，浪漫主义的特点比比皆是。这是一部彻底打破意大利歌剧统治地位的歌剧，从此以后，在音乐的各个领域中浪漫主义的倾向都越来越明显了。

二、青春的忧伤——舒伯特

弗朗茨·舒伯特是一个终生都不走运的人物，从他1797年诞生到1828年早逝，短暂一生如意的时刻并不多。他父亲是一个小学教师，像历史上的一切教师一样，处于饿不死又富裕不了的地位。母亲是个厨工，共有过13个孩子，却只有5个活下来了，家庭的经济状况可想而知。这个家庭究竟是用什么方法活下来，而且居然还有闲暇顾及孩子的音乐教育，简直是个谜。小舒伯特随父亲学小提琴，后来竟然被皇家小礼拜堂的人选中。在那里，他一边上学，一边在教堂里唱圣咏，并由维也纳最好的教师教授小提琴和作曲。



※　叙事歌曲《魔王》描绘的场景

可能是家庭的影响，他希望能继承父业，也当一名教师，有份稳定的工作。可他只在父亲的学校里当了两年助理教员，始终没有成为正式教师。也许，这位戴着近视眼镜、腼腆而又不善言辞、不修边幅的人很难当好教师。在他四处谋职又毫无结果的年月里，他创作了一批大型交响曲、几百首歌曲，其中包括《魔王》和《流浪者》。后来他去了匈牙利，在那个与海顿有过交往的埃斯特哈吉家族的住地当过6年家庭教师。回到维也纳后，他拼命想找个乐队指挥的职务，但还是毫无结果，只能靠时有时无的稿费和朋友的周济维持生活。不过在所有的音乐家中，可能没有谁能像舒伯特那样，有过那么多的朋友。这些朋友对他社会生活方面的缺点毫不在意，并不时为他提供食宿。他也把朋友的家当成自己的流动住所，把咖啡馆当作创作室，他的许多名作都是在和朋友相聚的时候写出来的。他的朋友中，

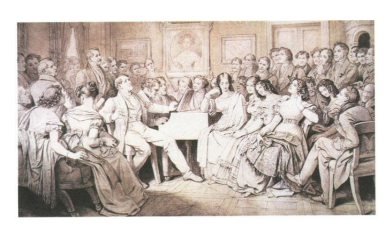
地位最高的是宫廷歌手弗格尔，他一直热心演唱并传播舒伯特的歌曲。当他演唱的时候，舒伯特担任钢琴伴奏，即便有时舒伯特失约，他也不以为怪。他曾说，如果舒伯特不来，我们爬也要爬到他那儿去。舒伯特的朋友中画家很多，给他留下了大量画像。一位大画家晚年回忆说，他一生画过许多画，但最有意义的是他为舒伯特画的五线谱，以供他急用。

贝多芬是舒伯特最崇拜的人，他曾看过舒伯特的60多首歌曲，对其创作数量之多、艺术性之高超，由衷地表示赞赏，说“他确实有天才的火花”

。但一个惊人的事实是，他们两个人同时住在维也纳，却只见过一次面。这是在贝多芬临终前8天的一次短暂而近于礼节性的会面。1827年3月29日，在贝多芬的葬礼上，舒伯特是火炬手之一。第二年8月，舒伯特因伤寒病逝，年仅31岁。按照他的意愿，他被安葬在贝多芬的墓旁，永远依傍着他所景仰的人。

在舒伯特短促的一生中，留下了数量惊人的作品，几乎涉猎到音乐的各种体裁。其中包括艺术歌曲600多首，18部歌剧及戏剧配乐，10部交响曲，19首弦乐四重奏，22首钢琴奏鸣曲，4首小提琴奏鸣曲，还有大量的即兴曲和钢琴小品以

及室内乐等。舒伯特最为突出的成就是他的艺术歌曲创作，他选用了歌德、席勒、海涅和穆勒等德国著名诗人的作品，谱写成极富诗意的Lied（德国艺术歌曲）。由钢琴伴奏的歌曲虽然在舒伯特以前就有了，但那些作品大都是以声乐为主，钢琴只是以和声节奏来衬托声乐，莫扎特和海顿的歌曲都是这一类型的。但舒伯特以后的作曲家却将歌曲变成了歌剧的缩影，钢琴不但具有抒情的功能，有时甚至还超过了声乐的重要性。这种新型的歌曲正是舒伯特始创的，在他的歌曲之中，旋律直接来自诗的意境，其伴奏部分一改过去的从属地位，成为创造意境的一种重要手段，补充或直接描绘出歌曲旋律所不能表现的画面，使整首歌曲充满了诗情画意。



※　『舒伯特圈子』里的歌曲演唱会



※　舒伯特及好友肖像

交响曲方面，舒伯特留下了7部完整的交响曲，其中6部作于1814至1816年间。这些交响曲近似海顿和莫扎特的作品，从第三、第四交响曲中也能觉察到贝多芬的影响。当然其中也有不少细节透露出舒伯特的个性，清新直爽的音乐决定了这些作品能成为经常上演的曲目。随后许多年里，舒伯特都在不断地进行探索，他想方设法要用交响奏鸣套曲的形式去体现新型浪漫主义抒情的内容，但这时的交响构思哪一种都没有形成完整的结果。

创作于1822年的只有两个乐章的B小调交响曲“未完成”实属舒伯特生平最伟大的创造，它虽然没有最终写完，却在作曲家去世37年之后获得了上演机会，并立即受到最广泛的欢迎。它的第一乐章优美而沉郁，大提琴和低音提琴奏出的

神秘引子是浪漫主义渴望情绪最具体的体现，而那句由大提琴温暖而亲切唱出的著名主题任谁只听一遍都不会再忘记；第二乐章隐忍而顺从，弦乐器天使歌唱般的开头预示着整个乐章的宁静与内省，哀怨的单簧管旋律几乎将情感中最后一点能量耗尽，它将第一乐章展开的情怀进一步深入下去，这种情绪的一致性正可以说明舒伯特为什么在生命还有6年的时光而“未完成”这部交响曲。假如他写了“诙谐曲”与“终曲”来平衡第一乐章悲入骨髓的气氛，那第二乐章的进一步深化就显得格格不入了。其实两个乐章所表现的是一种情绪的两个层面，幸而舒伯特及时发现了这种特点，两个乐章之后便停顿下来。这首作品直接指出了浪漫时期的特色，堪称史上第一首真正的浪漫主义交响曲，虽然没有完成，但是与其称它“未完成”，不如称它为一种新形式最完美的表现。

舒伯特最后一首交响曲——C大调“伟大”完成于1828年3月，10年之后，他的哥哥费迪南将手稿交给舒曼，1839年由门德尔松指挥莱比锡格万德豪斯乐团首演。这部交响曲代表了舒伯特交响乐创作的最高成就，也是他短暂音乐创作生涯的一个总结。在音乐史家看来，它是一首蕴藏着史诗般英雄精神的宏伟之作，是古典主义形势与浪漫主义内容共存的重要标志。舒伯特

的“第九”同样包括4个乐章，与贝多芬第九在质与量上颇为相似。但是从任何方面来说，它都是舒伯特自己的创作，在音乐思想上极为成熟，在形式技法上炉火纯青。权威的音乐史家保罗·亨利·朗格对这首交响曲有十分精彩的描述：“多么雄伟而真诚的交响乐气势啊！由英雄式的、随想的、完全古典式的交响性的主题刻画出的图景又是多么丰富啊！在呈示部中的短短的展开，是真正的贝多芬的笔法；在这里，强大的长号声宣布着未来的风暴，而木管则作欢欣喜悦的啾啾之声；这给19世纪每个德国作曲家都留下了深刻的印象。‘行板’是最错综复杂的一个乐章，用的材料繁多，但处理得井井有条，使它看起来像一首歌曲一样简洁朴素；‘谐谑曲’足可与贝多芬的最大胆的谐谑曲相比，虽然它的旋律大部分是维也纳流行曲调，但它们与主要动机交响乐式的含蓄性结合，其巧妙是无法形容的。这部交响曲的末乐章促使舒曼评论其‘无比的长度’，他说：‘充沛洋溢的感情是多么清新，对于别人，我们总是为结尾担惊受怕，怕的是我们是否会感到失望。’”



※　舒伯

三、清新的空气——门德尔松



※　门德尔松肖像

德国浪漫主义音乐的另一个重要代表人物是门德尔松·巴托尔迪。因为一生都处于幸运的环

境中，他在音乐家的行列里显得格外突出。他生于一个富有而且极有文化教养的家庭中，祖父是著名的犹太哲学家，他把柏拉图的哲学介绍给18世纪，父亲是一个爱好艺术的银行家，母亲可以读荷马的原文著作。门德尔松从小就显露出奇特的音乐才华，9岁作第一次钢琴公开演奏，11岁开始作曲，12岁时随老师去魏玛拜访歌德，并在诗人家里住了16天，每天为歌德弹奏各家各派的作品，并进行解说，年已72岁的歌德称此为“每天的音乐课”。在以后的10年间，门德尔松曾5次拜访歌德，两人关系日益亲密，这使他的创作深受德国古典文学的影响。1826年，在17岁的时候，他已创作出相当成熟且极富天才的作品，其中有光彩焕发的八重奏和传世名作《仲夏夜之梦》序曲。同一年，他进入柏林大学，毕业之后决定以音乐为职业。除了他的音乐创作之外，他在音乐事业上突出的贡献有两件，这是人们至今仍在称颂的。一件是他对久已为人忘却的巴赫大力宣扬，正是他不顾音乐权威的反对，亲自指挥演出了巴赫的《马太受难曲》，这是巴赫去世80年来的首次演出。这次演出可以说是19世纪复兴巴赫的转折点，从此大家开始注意巴赫，他的音乐也逐渐在世界各地的音乐会中出现。第二件是他在萨克森王威廉四世的赞助下，创办了莱比锡音乐学院，从而将训练音乐家的标准大大提高，

使之成为19世纪中后叶优秀音乐家诞生的摇篮。

门德尔松一生相当顺利，所以作品也没有什么挣扎和痛苦。他作曲迅速而轻松，这一点可与莫扎特和舒伯特相比。但他很少让自己的内心处于宁静之中，而这种宁静有可能使他的大部分音乐更有深度。在他一生的最后15年，公共事业花去他太多的精力，除了创作以外，他还身兼钢琴家、指挥家、音乐活动家和教育家的角色。他不断去欧洲各地旅行，曾10次出访英国，在那里掀起疯狂的音乐热情。过度的劳累使他的精力迅速衰竭，1847年，他所深深依恋的姐姐芳妮去世，使他的幸福生活遭受最沉重的打击。6个月之后，门德尔松因中风而去世，年仅38岁。



※　歌德在聆听门德尔松的钢琴演奏



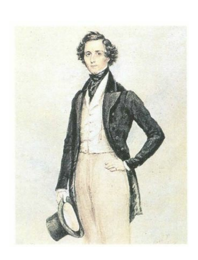
※　《仲夏夜之梦》的场景

门德尔松是浪漫主义运动中古典主义潮流的代表，但这并不是说他没有受浪漫主义的影响，他的特点是把浪漫主义及其对古典传统的信守不渝结合在一起。在他的早期作品中，他是一个热情歌颂自然的诗人，一个运用虚无飘渺画笔的风景画家。他的音乐流露着温柔的情感和男子气概的热情，也有在那个时代大量表现出来的忧郁。

门德尔松是浪漫主义交响曲的创造者之一。奏鸣曲式在他的作品中取得了戏剧创作的逻辑，主题和副题在总的抒情基础上互相接近；连接部包含积极的主题发展性；在套曲的处理上，各乐章汇流的倾向十分明显。他的5部交响曲最出色的是第三“苏格兰”交响曲和第四“意大利”交响曲。两部作品都是对青年时代旅行岁月的回忆，非常富于诗意地概括了从大自然和民间习俗等方面获得的印象，《苏格兰交响曲》更是如此，音乐作为对某个历史事件的追索和描绘已达

到令人身临其境、情感升华的境界。

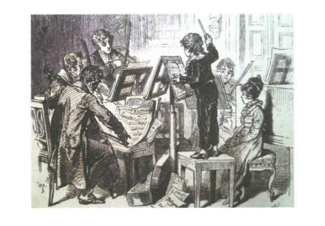
门德尔松还为标题性音乐会序曲这一新的交响音乐体裁奠定了基础。这方面主要范例是为莎士比亚戏剧《仲夏夜之梦》而写的序曲以及音乐会序曲《芬加尔洞穴》。前者由4个亮晶晶的木管和弦开始，假想地召集剧中魔幻角色的登场，随着小提琴在高音区轻轻地奏出“仙乐”，句中的有趣情节一一显露，并作异想天开的发展，到结束时再产生一些微妙的变化，最后仍然由木管的4个和弦收尾。《芬加尔洞穴》位于苏格兰所属赫布里底群岛的一个小岛上，门德尔松在1829年8月7日游览此洞的当天即给他的姐姐芬妮写信说：“为了让你理解赫布里底群岛给我留下的不凡印象，我脑子里出现了这个音乐。”这个音乐就是序曲的主题，象征洞穴内海浪波涛的回响。



※　20岁的门德尔松

协奏曲是门德尔松生前即流传较广的作品，时至今日也仍然深受音乐家和听众的喜爱。E小调小提琴协奏曲是它们中最具个性、最为完美的代表作，它废除了古典协奏曲的双呈示部，树立了器乐协奏曲新的结构规则。小提琴的高超技巧完美地融入歌唱性的旋律进行中，整个基调平易近人，既带有浪漫主义音乐那种细腻热情的风格，又不时显露出一种淡淡的忧郁，充满诗意。这里没有戏剧性的心理冲突和剑拔弩张似的宣泄，一切都在理智的控制下进行，在形式和内容的统一上堪称典范。

在门德尔松的所有作品中，都能显示出他一直在追随的古典乐派的理想。古典乐派的特征，如曲式的完美、平衡的乐句、结构精致的小节、敏感的表现及曲式与内容之间适当的关系，都能够在门德尔松的音乐中找到。门德尔松的音乐在他活着的时候就已经获得巨大的声誉，但是在19世纪下半叶却被激进的浪漫派作曲家所排斥。重新认识门德尔松，同样也需要一个过程。



※ 门德尔松很小的时候即表现出音乐的天赋

四、浪漫不羁的乐思——舒曼

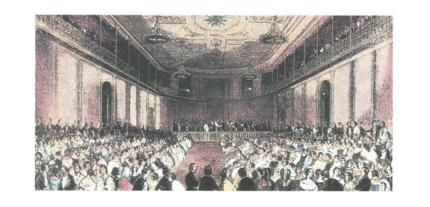


※ 罗伯特·舒曼肖像

罗伯特·舒曼是门德尔松的忠实“粉丝”，他是一位严肃认真的德国人，父亲是一位出版商。他7岁开始学习钢琴，但直到1830年才对音乐发生极大的兴趣。那年，他放弃了已修习两年的法律课程，从海德堡大学回到莱比锡，投到钢

琴权威维克门下学习。为了加速琴艺的进步，他使用一种机械练习法，结果导致手指受伤，钢琴家的梦想就此幻灭。后来他将精力转向作曲和出版音乐杂志，在10年里写了大量的钢琴作品，并于1834年创办了《新音乐》杂志。他本人在这个杂志发表了大量的评论文章，对德国音乐界产生了很大的影响力。他攻击肤浅、虚假而粗鄙的演奏家和作曲家，大力宣扬当时已被人们忘掉的前辈音乐家，其中甚至包括莫扎特和贝多芬。同时，又为那些崭露头角却没有被广大听众承认的青年音乐家大声呼吁。肖邦、柏辽兹、勃拉姆斯等一批人，都曾经得到他的支持和鼓励。

1840年，舒曼与维克的女儿克拉拉结婚，不久，他应门德尔松之邀，去新成立的莱比锡音乐学院任教。在过度的劳累和紧张的旅行生活压迫下，舒曼身体状况越来越差，导致神经系统失调。1850年，他辞去音乐学院和杂志社的工作，去德累斯顿和杜塞尔多夫两地担任乐队指挥，但却非常失败。日益加剧的病情使他于1854年2月27日夜投入莱茵河，被救起之后一直住在精神病院，直到1856年7月29日去世，终年46岁。



※　1840年的莱比锡布商大厦音乐厅

舒曼自幼喜欢文学，喜欢诗，他满怀典型的浪漫主义激情在音乐和文学中度过了青年时代，他的文学趣味是在攻读歌德、让·保罗和拜伦的著作中发展起来的，这个年轻人在写作钢琴曲和赞美诗歌的同时也写下了诗篇。他是一个典型的才华横溢并多愁善感的浪漫主义青年，从一个极端堕入另一个极端，充满着矛盾冲突。对他来说，生活就是热情和梦幻。他想象中的“大卫同盟”里的两个重要人物：弗洛莱斯坦和尤赛比乌斯，正代表了他自己的双重人格，即热烈而强壮和温柔而富有诗意两个方面。

在音乐创作上，舒曼和他同时代的其他浪漫主义者一样，是歌曲形式及其相近的变体大师。他创作的艺术歌曲从抒情性和数量上都仅次于舒伯特。与克拉拉结婚之年也是他艺术歌曲创作之年，《桃金娘》、《歌曲集》、《诗人之恋》、《女人的爱情与生活》等歌曲集，都是在这期间

问世的。在这些声乐套曲中，诗与音乐的结合以及在强调心理体验上所达到的高度，已经超过了舒伯特；钢琴伴奏的作用加以提高，使形象的色彩丰富化，有时甚至表达了歌曲的内容。比如在《诗人之恋》的结尾处，乐谱上整整一页完全抛弃了歌唱，似乎歌声已经无法表达洋溢于内心的感情，他自己则陷入热情的沉思默想之中，让钢琴来独奏，作品到此可能达到了高潮。

在交响曲方面，舒曼完全尊重古典的形式，但在主题的内容和感情方面则仍保留着浪漫主义精神，这就显得有些不协调。他的主题发展方式经常流于刻板，显得很学究气，同样的节奏也经常重复，啰里啰嗦。但是因为他思想上的独到之处和他优美动人的旋律，常常使人们在演奏他的交响曲时忘记他的缺点，这大概就是舒曼的魅力。

与大多数艺术歌曲一样，降B大调第一交响曲也是在舒曼一生中最快乐的时候写的。这首标题为“春天”的交响曲充满了热情与乐观，旋律如歌，节奏生动，代表着舒曼最明朗健康的一面。他的灵感来自诗人阿道夫·贝特格的诗《您，是云的灵魂》，诗的最后一句是这么写的：“春天在山谷间开出了花朵。”最初舒曼为每个乐章都附上标题：初春，黄昏，嬉戏，春酣，但是在乐谱出版的时候都删掉了。第一乐章

健爽清新，充满青春的惬意。缓慢的引子由圆号和小号奏出的号角动机开始，听上去“仿佛自天空响起，如唤醒的号声”。舒曼继续写道：“引子之后的音乐可以联想为万物转绿，蝴蝶翩跹，在快板中则是所有属于春天的东西逐渐聚集，风光旖旎。”第二乐章的后面是一段暗示着高贵的情感与压抑着的悲伤的小广板，典雅的旋律先由小提琴奏出，临近结尾时在独奏圆号和双簧管的饱满音色中再现，最后它略有变动，成为第三乐章谐谑曲的主题，堪称神来之笔的过渡；第三乐章是舒曼的杰作之一，他巧妙地安排了一些简短的曲调，分别代表着快速、活力和无休止的活动；终曲虽是同春天的告别，但情绪比迎接春天的到来还要奔放活跃。针对乐句开始时小提琴步伐轻盈的动人音型，舒曼曾经对一位指挥说：“我喜欢把它做春天的告别，所以我不希望把它演奏得太轻浮。”

※　舒曼的《幻想曲》（献给肖邦）乐谱扉页



※　克拉拉·舒曼

1850年，舒曼举家迁居到莱茵河畔的杜塞尔多夫，距此不远的科隆大教堂及在教堂中举行的红衣主教就职大典给舒曼留下了深刻印象。同年创作的降E大调第三“莱茵河”交响曲便是一部描绘性极强的诗意浓郁的交响诗篇，舒曼在乐谱上采用德语的速度及表情记号来代替惯用的意大利语，表达了他对祖国山河历史的由衷敬意和眷恋之情。全曲共分5个乐章，第一乐章表现的是舒曼初到新的环境中欣悦愉快的心情；第二乐章曾经有个标题“莱茵河上的清晨”，采用了莱茵地区民谣《饮酒歌》的主题，节奏接近农民的连德勒舞曲；第三乐章是典雅而抒情的间奏曲，主奏乐器是单簧管和中提琴，呈现出瞬间之美；对于第四乐章，舒曼曾经在乐谱上标注“其性质是

一个庄严仪式的伴奏”，表现的正是舒曼所亲身经历的科隆大教堂神圣的宗教仪式，作曲家特意增加3支长号与圆号以极轻的力度奏出庄严的正主题；第五乐章是热闹的民间节日场面，以非常生动的奏鸣曲式写成，结尾时再现了第四乐章的大教堂主题。

D小调第四交响曲开始作于1841年，1851年修改过一次。这首作品代表着曲式的革新，指引着一条向交响诗发展的道路。舒曼规定这首交响曲中间不应该有休止，这虽然不是什么新方法，但各个乐章的主题互相关联，乐章之间的连续性就理所当然了。尽管如此，各个乐章在情绪上还是有许多变化，一个简单的音型会以不同的速度和情绪在各章各处出现，从激动到庄严，从有力到华美。这是舒曼最伟大的成就之一。这部交响曲最值得关注的还有由第三乐章向第四乐章的过渡，这是直接继承了贝多芬《命运交响曲》的手法，但内蕴更加深刻，表现形式更加超现实，同样被视为舒曼交响乐天才的最高成就。



※　杜塞尔多夫的舒曼故居

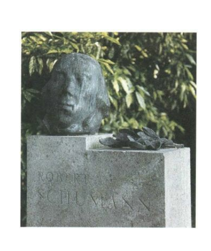


※　杜塞尔多夫舒曼故居墙上的浮雕

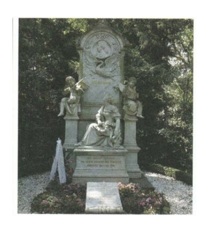
与第四交响曲差不多同时完成的还有A小调钢琴协奏曲，它采用的仍然是古典协奏曲的传统形式，但却有着极其丰富的浪漫主义精神。钢琴与管弦乐具有相同的比重，独奏部分尤其光彩灿烂，没有空洞的装饰音型。这是舒曼献给克拉拉的最贵重的礼物，克拉拉终其一生都在音乐会上保留这部作品。

与A小调钢琴协奏曲齐名的还有一首A小调大提琴协奏曲。大提琴是舒曼自幼就喜欢的乐器，他在初到杜塞尔多夫时，感奋之余，以极快的速度创作了《莱茵交响曲》和这首大提琴协奏曲，后者仅用了15天的时间。舒曼一向反对独奏家在协奏曲中空洞而无内容的炫技，所以他在这首协

奏曲中几乎不给炫技者以机会，从头到尾都是发自内心的典雅歌唱和灵感的神韵。克拉拉曾在日记中写道："这首乐曲的浪漫主义特征，它的奔放、清新、富于幽默，再加上大提琴和乐队引人入胜的相互交织，的确是完全出神入化了，所有的旋律段落是多么悦耳动听，感情是多么深刻！"



※　左图，杜塞尔多夫的舒曼雕像



※　右图，波恩舒曼夫妇墓

第八讲　法式浪漫：柏辽兹、李斯特和肖邦







※　柏辽兹少年时代故居

一、浪漫主义的活剧——柏辽兹

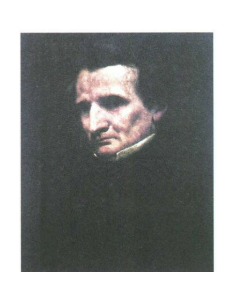
19世纪上半叶真正的浪漫主义的活剧是在有欧洲思想中心之称的法国上演的，活剧的主人公是赫克托·柏辽兹。他的器乐的戏剧，即富有文学色彩的交响乐作品，使他能与雨果及其他浪漫主义戏剧家并驾齐驱。他喜爱充满幻想和诗意的情绪，追求文学性的表现和描绘，在浪漫主义追求音乐与诗相融合的风气影响之下，他把交响音乐变成了音乐的戏剧。

柏辽兹1803年12月11日生于法国南方的圣·安德列海滨。他的父母虽都不是音乐家，但他们

的孩子却能受到初步的音乐训练。柏辽兹12岁的时候已经在写一些浪漫曲和五重奏，后来他把其中的主题用到了《秘密法官序曲》和《幻想交响曲》中。他的家庭并不同意他以音乐为业，他是为了学医才来到巴黎的。当他最终放弃医学而进入巴黎音乐学院时，他的父亲一怒之下断绝了他的经济来源，他只得靠教学生吹长笛来维持生活。1830年，柏辽兹第4次参加罗马大奖比赛，以一首康塔塔获得优胜，但是在意大利留学期间，他对罗马的保守气氛非常不满，只呆了两年便提前回国。此后的10年中，他写出了一生中最主要的作品，如《幻想交响曲》、《哈罗尔德在意大利》、《罗密欧与朱丽叶交响曲》、《葬礼与凯旋交响曲》、歌剧《本维尼托·切利尼》和《安魂曲》等。1848年革命以后，他丧妻亡子，经济拮据，特别是对社会状况的不满，使他变得十分消沉。他的作品开始出现浓厚的宗教情绪，《基督的童年》是这个时期的代表作品。1869年3月8日，他病逝于巴黎。

柏辽兹的成名作是《幻想交响曲》，这是欧洲音乐史上首次出现的浪漫主义标题音乐，它还有一个副标题“一个艺术家生命中的插曲”。这部作品明显带有自传性质，但又在很大程度上反映了那个时代青年人对现实不满，时而反抗，时而痛苦彷徨，甚至感到绝望的复杂心理。从这个

意义上讲，与创作这部交响曲有关的爱情故事便显得微不足道了。这部作品不仅有标题和副标题，而且每个乐章还附有很长的文字解说。在这部情节性标题交响曲中，有一个代表女主角的“固定乐思”贯穿整个作品，而且按照情节设计，这部作品也没有采用传统的4个乐章来写，而是以5个相关的乐章将故事像戏剧一样铺陈开来，这里的乐章和戏剧的“幕”有同样的功能。



※ 古斯塔夫·库尔贝为柏辽兹画的肖像

关于这部交响曲的故事，柏辽兹在总谱的前面这样写道“热之梦。一位极度敏感充满幻想的年轻音乐家，由于一阵相思的挫折，决定吞鸦片自杀。但由于药力微弱，仅能使他昏昏欲睡，而在睡梦中他看到了许多奇异的景象。他的感情、感觉与想象经过他病弱的心灵，都转化成音乐的

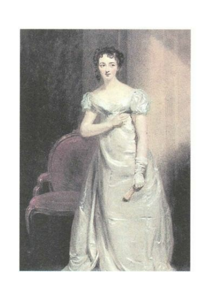
思想和概念，那位可爱的姑娘就成了一个他随时都能听到的固定乐思。”交响曲5个乐章的标题分别是：①梦幻与情；②舞会；③田野景色；④步向断头台；⑤妖魔安息日那个象征主人公所爱的姑娘的“固定乐思”是这部交响曲的基本主题，它在和声、节奏、节拍、速度、力度、音区和乐器色彩上都有所变化，这些变化不仅是文学意义的变化，也产生音乐意义上的变化。这样，这个基本的动机借助于文字内容，成为一条音乐线，将情绪和特性各不相同的5个乐章统一起来了。

柏辽兹的另一部交响曲《哈罗尔德在意大利》取材于英国诗人拜伦的长诗《恰罗德·哈罗尔德游记》，和拜伦一样，交响乐作品的主人公实际上就是柏辽兹自己，因此，有人也把这部作品戏称为“柏辽兹在意大利”

。作品的4个乐章都有标题：（1）山中的哈罗尔德，忧愁幸福和欢愉的场面；（2）黄昏唱祈祷歌的朝拜队伍；（3）阿布鲁齐山村的人送给爱人的小夜曲；（4）强盗的宴饮，以前场景的追忆。与《幻想交响曲》不同，它们没有连贯的情节，描绘的是一个个特定的画面。主导动机由音色朦胧忧郁的中：



※　少年柏辽兹

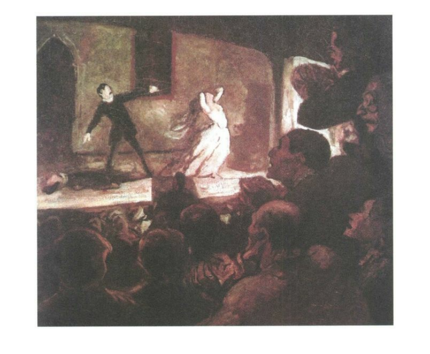


※　《幻想交响曲》的女主人公原型、戏剧演员哈丽特·史密逊，她后来成为柏辽兹的妻子

提琴演奏，它同诗中的哈罗尔德高傲冷漠、对世事冷眼旁观无动于衷的性格很吻合，就像一出戏剧中的演员一样，他所扮演的角色在不同的场次出现，起了贯穿统一的作用。作品实际上类似交响组曲，而且很容易使人想起后来里姆斯

基-科萨柯夫的《舍赫拉查达》，不过那部作品的主角是小提琴，它是作为叙述者而存在的。

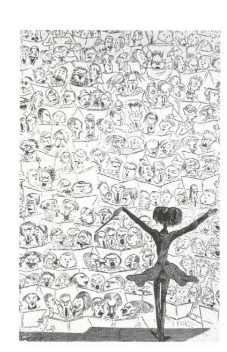
《哈罗尔德在意大利》原是柏辽兹应小提琴家帕格尼尼之邀而写的，但帕格尼尼因为其中的中提琴部分缺少炫技的成分，所以没有演奏它。4年之后，他听了柏辽兹指挥演出的这部作品，深受感动，他不仅上台向柏辽兹表示祝贺，而且赠给他两万法郎，以解决他的生活问题。第二年，柏辽兹便写出了更加大型化的交响乐作品《罗密欧与朱丽叶交响曲》，这部作品的全名叫作“根据莎士比亚悲剧写出的、带有合唱、独唱和合唱宣叙调写成的开场诗的戏剧交响曲”。曲中唱词由柏辽兹从莎士比亚的剧中辑出编排，再由埃米尔·德尚写成诗句。为了感谢帕格尼尼的解囊相助，柏辽兹把这部作品题献给他，但此时的帕格尼尼已身患重病，不久就去世了，他没能听到这部作品的演出。



※　柏辽兹在观看莎士比亚戏剧后引发创作《幻想交响曲》的灵感

这又是一个不同于传统交响曲的结构，全曲共分7段，完全按剧情发展的线索编排，每一段音乐还附有扼要的标题说明：（1）前奏（争执骚动，大公的干预）和开场诗；（2）罗密欧独自一人——忧伤——音乐会和舞会——凯普莱特家的豪华宴会；（3）爱情场面——宁静的夜——凯普莱特家冷落僻静的花园——凯普莱特家族的小伙子们从舞会中出来，唱着回味舞会音乐的歌调走过；（4）麦布女王，或称梦幻仙子；（5）朱丽叶的葬礼行列；（6）罗密欧在凯普莱特家墓地——祷告——朱丽叶的苏醒——狂喜、绝望，一对情侣最后的痛苦与死亡；（7）终

曲，人群奔往墓地——凯普莱特同蒙泰古两家的争吵——劳伦斯神父的宣叙调和咏叹调——和解的盟誓。与歌剧和清唱剧有所不同的是，这部作品的3个独唱者都不是作为剧中主要角色而存在的，他们的身份是叙述者，比如女低音唱的内容多为描述和咏叹罗密欧与朱丽叶的爱情场面以及二人内心的忧郁和渴望；男高音是罗密欧的好友莫尔库修，他常用戏弄的语调嘲讽沉湎于爱的梦幻中的罗密欧，原剧中的有关麦布女王的大段台词便出自莫尔库修之口，他给予柏辽兹创作谐谑曲的灵感；男低音在终曲时出现，人文主义者劳伦斯神父在墓地向众人陈述悲剧发生的详细经过，同时谴责两个积怨的家族所造成的悲惨结局。



※　柏辽兹指挥大合唱的漫画



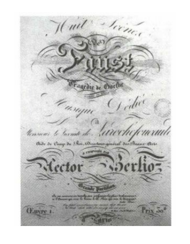
※　1845年柏辽兹在巴黎香榭丽舍剧院指挥歌剧演出

柏辽兹还有一首极特殊的作品是《葬礼与凯旋交响曲》，它是受法国政府的委托，为“七月革命”死难烈士的改葬仪式而作的。由于要在露天和队列行进中演出，乐队编制非常庞大，而且有越来越大的趋势。第一次演出时为200人左右，第二次在室内即达到600余人，后来柏辽兹又增加了“第二乐队”和合唱队，等到1846年7月在巴黎露天游艺场演出时已达到1800人之多。

柏辽兹的交响音乐作品大多是标题性的，这是他作品的一个突出特点。虽然标题性音乐作品早已散见于以前的历史记载中，但只不过是一个很偶然或不大重要的现象，是柏辽兹开始把这作为一个重要的美学原则、一个全新的倾向，而加以全力贯彻的。他的这类作品自然引起了不小的

争议，问题的关键是他的创作意图同传统的古典交响曲在结构原则上的矛盾和冲突。为了使音乐在主题和乐器的音色上符合他要描绘的主人公的特征和经历，常使乐思受到干扰；标题性的要求引起的变化，与音乐自身的逻辑发生了冲突。他在创作中使用的“固定乐思”并不等同于后来瓦格纳在歌剧中使用的“主导动机”，这是一个象征，是代表某个人物的“主导旋律”

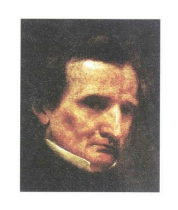
，是在不同背景下反射出来的一个人的不同精神状态。作为一个极富浪漫气质的人，柏辽兹要表现的内容炽烈的情感和强烈的想象力在他的音乐中奔涌着，不断和他使用的旧的曲式法则构成冲突，但就在他摆脱了古典交响曲的构思和形式时，他达到了一个新的高度。在他的器乐作品特别是大型交响曲中，比较集中而突出地体现了浪漫主义音乐力图和诗歌文学相结合，成为一种综合性艺术的倾向。虽然这一想法最后是在瓦格纳的乐剧中才得以完成，但柏辽兹作为浪漫主义标题交响音乐最初也是最有成就的作曲家，其影响是巨大的。



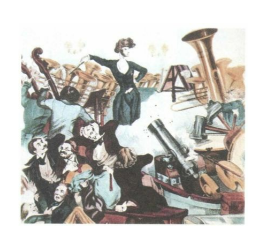
※　柏辽兹戏剧场景《浮士德的天谴》总谱扉页

在柏辽兹的一生中，他还作为一个颇有影响并很吸引人的音乐评论家，从事了近30年的评论活动，留下了大量的论文、杂文和音乐故事。他的文章文笔犀利，见解精辟，时而亦庄亦谐，时而诗意盎然，比较集中地体现了那个时代浪漫主义音乐家的审美观念和理想。柏辽兹的另一个突出成就是完成了乐队配器方面的改革，所有的声部节奏、和声、织体和曲式等规律性都必须服从音色的表现性。柏辽兹发展了音色配置的原则，“主导音色”的概念得以确立。为了音色分层，他在弦乐上应用了新手法，找到了木管乐器音响中的特殊性格，发现了铜管乐组的新的潜能；他结合各类管弦乐复调手法创造了鲜明的效果，他的作品除了强有力的乐队全奏外还广泛运用了管弦乐独奏的表现力。他所撰写的《管弦乐配器法》一书，一直是这方面教学的经典教科

书。

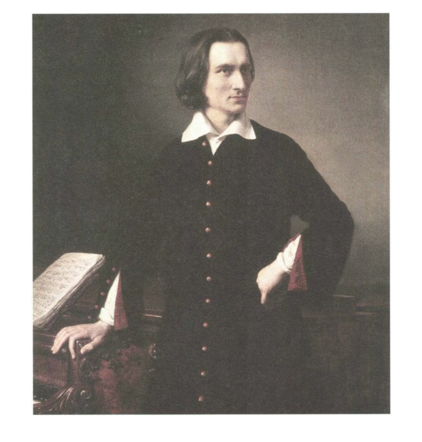


※　德拉克洛瓦为柏辽兹画的肖像



※　『柏辽兹音响』带来的恐惧

二、标题交响乐与交响诗——李斯特



※　迷人的李斯特

到了19世纪下半叶，浪漫主义音乐的创作已遍及整个欧洲大陆，汇成了汹涌的激流。如果说初期浪漫派作曲家还处于古典音乐传统的影响下，在作品中时常显示出古典音乐的风格特点来，那么中后期浪漫派音乐却表现出一种解脱羁绊似的更大的放任与自由。尽管有些作曲家还遵循古典音乐的结构框架，但在内容上却已经大为扩展了，这在交响音乐中表现得十分突出。在与文学的紧密结合中，音乐思维方式也发生了变化，出现了表达情感的新的技法和新的“混合式

曲体”。

费兰兹·李斯特是浪漫主义中期享有极大声誉的钢琴家和作曲家。他1811年生于匈牙利公爵埃斯特哈吉家族的领地雷丁的多波扬村，父亲是公爵的管家、匈牙利人，母亲属于奥地利的日耳曼人血统。由于在多民族多语言的国家中，儿童总是使用母亲的语言，所以李斯特一直认为自己是日耳曼人，直到晚年他才用匈牙利文写作，因为那时他的同胞已把他当成了匈牙利的象征与骄傲。李斯特虽然生于匈牙利，却是在条顿族人的环境中长大的，就像歌德一样，他实际上也是一个“欧洲人”。在乐于助人、慷慨地向任何有才能的人伸出友谊的手来给予支持这一点上，他也和伟大的歌德没什么两样。

李斯特6岁起随父亲学钢琴，9岁开始在匈牙利境内许多城市公开演出。有了一点名气之后，他得到了公爵夫人的资助，去维也纳向著名的钢琴教育家、贝多芬的学生车尔尼学习钢琴，向萨列里学习作曲。12岁时去报考巴黎音乐学院，因当时该校不收外籍学生，他只好私下跟音乐学院的教授学习。在巴黎期间，他阅读了大量的文学作品，受到浪漫主义文学和启蒙思想的巨大影响。次年，他又开始了旅行演奏生涯，在各地的演出均获得很大的成功。20岁那年，他在巴的，黎听到了帕格尼尼的小提琴演奏，受到极大震

动，他发誓要在钢琴演奏上达到帕格尼尼演奏小提琴的水平。很快他就实现了自己的誓言，并以出神入化的钢琴演奏技巧蜚声欧洲。在近10年的旅行演奏生涯里，他的足迹几乎遍及欧洲的主要国家，到处掀起一片狂热他成了人们崇拜的偶像。他用过的东西，甚至吸过的烟蒂，都成了崇拜者抢夺的对象。在音乐演奏史上，恐怕只有帕格尼尼可以与他相提并论。如果说李斯特在帕格尼尼的启发下革新了钢琴演奏的技巧，那么他在柏辽兹《幻想交响曲》的启发下使钢琴的表现领域大大地扩展了。他完全体会到这完善的乐器具有无穷的声音变化的可能性，它甚至可以与管弦乐队相匹敌。1833年，李斯特将《幻想交响曲》改编成钢琴曲，为他以后改编贝多芬的全部交响曲作了有益的尝试。在这段时间里，李斯特遇到了一位名叫达戈尔的伯爵夫人，她美貌而有教养，是巴黎文艺界的知名人士。李斯特与她一见钟情，二人从1835年到1839年在日内瓦同居，并生了3个孩子，其中之一就是科西玛，她长大后先嫁给指挥家和钢琴家彪罗，后来做了瓦格纳的夫人。



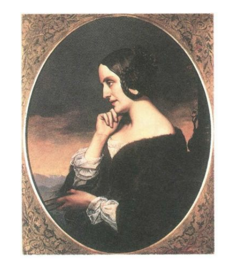
※　现属奥地利布尔根兰州雷丁的李斯特出生故居

1848年，李斯特结束巡回演奏的生涯，受聘担任魏玛宫廷乐长和剧院指挥。在这里他写出了自己最重要最有特色的作品，包括12首交响诗、2首交响曲、2首钢琴协奏曲和13首匈牙利狂想曲等。同时，他还作为一个音乐评论家，写了大量的评论文章；他还组织起全德音乐协会，吸引了许多观点相同的音乐家来到魏玛，使这个小城市又恢复了它在歌德时期的文化中心地位。在魏玛期间，李斯特得到了维特根斯坦公主的支持，整个改变了他的艺术目标。她认为作为钢琴家的李斯特有其华丽抒情的一面，但也有缺乏刚强果敢的一面，因此希望李斯特不要只创作表面华丽而内容空虚的东西，应该创作内容更深刻、艺术价值更高的作品。1861年，李斯特去了罗马，次年进了修道院，得到了一个低级神职。从此以后的

17年中，欧洲出现了一个穿着黑色僧衣仪表堂堂的长者。他奔走于罗马、魏玛、布达佩斯之间，分文不取地为那些他认为有出息的人上课，他的学生据统计有300多人。1875年，他受聘担任布达佩斯音乐学院校委会主席及教授之职。作曲家中得到他的帮助和提携的人有莫纽什科、格里格、阿尔贝尼斯、圣-桑、丹第、弗雷和格拉祖诺夫等人。他对这些人的创作极为关注，并为之极力宣扬。在同时代人中，李斯特帮助最多也是最大的人是瓦格纳，他不仅在魏玛指挥了歌剧《罗恩格林》的首演，而且在拜罗伊特当众给予瓦格纳以崇高的评价。像他这样宽宏大量、没有忌妒心地对待同行艺术家，在音乐史上的确是很少见的。



※　1823年，少年李斯特曾经得到贝多芬的拥抱



※　1843年的玛丽·达戈尔女伯爵



※　1842年，李斯特风靡巴黎



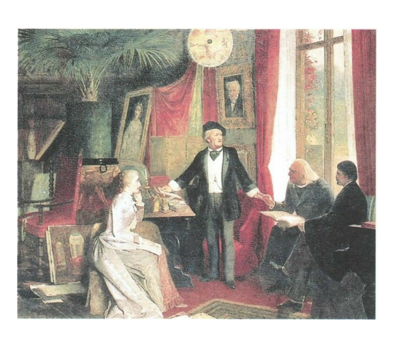
※　卡洛·维特根斯坦公主和她的女儿，1847年

1886年，他去拜罗伊特参加瓦格纳歌剧节，因患肺炎不幸逝世，遗体后来就葬在那里。

李斯特是一位有着贵族风度的人物，晚年的僧袍更给他添上一层神秘的色彩。他在任何情况下都从容不迫，镇定自若，不发脾气。这位长者大概生就一副钢筋铁骨，使他可以在一生中干出那么多事情来。他不停地从一个城市赶到另一个城市去举行演奏会，同时又把挣来的钱送给那些需要钱的穷学生；他不停地进行音乐创作，不停地把别人的作品改编成钢琴曲，不停地为成堆的来信写回信；同时还要出席各种招待会，举行义演。他的人格和声望在当时社会上影响之大，是难以想象的。皇帝和教堂给他的头衔对他已没有任何用处。对此，有关当局在他的护照上签署的评语是最好的说明："持照人名扬四海，其本人情况，毋庸赘述。"



※　李斯特和他的朋友：罗西尼、雨果、乔治·桑、达戈尔女伯爵、帕格尼尼、小仲马



※　科西玛、瓦格纳和李斯特等在拜罗伊特的瓦格纳家中

作为一个盖世无双的伟大钢琴家，他的地位

是无人怀疑的，而作为一个浪漫主义作曲家，人们对他作品的评价却不尽一致。实际上，他大量的作品显得水平参差不齐，伟大的作品常被许多应时之作掩盖。他在音乐史上的贡献有两点是非常突出的，其一是首创了“交响诗”这一体裁，以一种全新的原则来指导交响音乐的创作，即以文学诗歌的内容来决定乐曲的构思。不过李斯特的交响诗与柏辽兹的标题交响曲不同，它不是戏剧场面和故事情节的描绘，而是一种诗的意境和思想的表达。从浪漫主义的美学观出发，他赞赏柏辽兹的“固定乐思”和门德尔松的单乐章标题序曲，但是李斯特音乐中最主要的元素并不是长关主所谓旋律，而是锐利的短动机，再由短动机发展出一些相联的主题。根据标题的需要，这些主题可以作必要的变形与修饰。过门通常也根据动机发展而来，因此造成了高度统一性的旋律。主题与主题的变形以不同的速度与调性在乐队的各个音域出现，所以，尽管它们都是单乐章的，但却是一个连续不断的形式，包含风格和速度不同程度的对比的几个段落，包含根据每部作品的具体布局而展开重复变奏或变形的几个题。其段落顺序和主题结构仍有古典交响曲的痕迹。“交响诗”的称谓，是指每首作品的标题均含诗意，因为其内容和形式都是因一幅画、一尊雕像、一部戏、一首诗、一个景、一个人、一种思想、一

个印象或其他单靠音乐无法说明的东西启发而作。比如《匈奴人之战》与画有关，《奥尔菲斯》与格鲁克的歌剧有关，《哈姆雷特》是莎士比亚戏剧的主人公，《塔索》、《前奏曲》、《普罗米修斯》、《来自山中的声音》、《理想》、《马捷帕》灵感分别来自歌德、拉马丁、赫德尔、雨果和席勒的诗。

李斯特的两首交响曲和交响诗一样带有标题性。《浮士德交响曲》是一部巨著，题献给柏辽兹。3个乐章是歌德剧中的3个主要人物的肖像，分别为“浮士德”、“玛格丽特”和“梅菲斯托费利斯”，后来加上去的尾声是歌德原剧结束处“神秘合唱”的配乐，由男高音独唱和男声合唱。《但丁交响曲》篇幅较小，只有两个乐章，分别为“地狱”和“炼狱”，临结束时的女声合唱《圣母尊主颂》的经文可看作是但丁诗中的“净界”。



※　李斯特与女儿科西玛

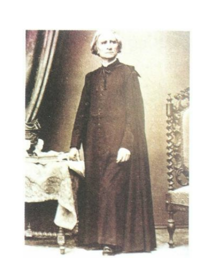


※　演奏钢琴协奏曲的李斯特与交响乐队分庭抗礼

李斯特的第二个贡献是在钢琴的演奏和写作上，极大程度地发展了钢琴高超的技巧，形成了一种热情而又充满诗意、奔放不羁而又灿烂辉煌的风格。他充分运用钢琴这一乐器在音域上多种多样的色彩和力度，使它能最大限度地重现乐队的音响，从而把它从室内乐和沙龙的狭窄范围引向广大的听众，引向大音乐厅。正如斯塔索夫所评价的那样，从李斯特开始，“钢琴成为无所不能的了”。



※　李斯特为朋友演奏，在场者包括帕格尼尼、柏辽兹和车尔尼



※　修士李斯特

在李斯特的钢琴音乐中有很大一部分是改编曲，它们大多根据的是当时流行的歌剧咏叹调、舒伯特和舒曼的艺术歌曲、柏辽兹和贝多芬的交响曲、巴赫的管风琴赋格曲、瓦格纳歌剧的片断以及李斯特自己的交响诗和声乐作品等。这样做

的意义一方面是进行用钢琴演奏管弦乐语汇的尝试，另一方面也可以使更多的人了解这些作品，有助于原作的传播。

李斯特为钢琴与乐队写过两首协奏曲、一首《匈牙利民间曲调幻想曲》和一首《死亡之舞》，其中降E大调第一协奏曲是以与交响诗相同的手法创作的，所谓的4个乐章由共同的主题连接在一起，这些主题在每个乐章出现时都经过变形。

三、钢琴协奏曲的纯情之作——肖邦

如果说李斯特的作品与人品给人的印象，就像是万里晴空放射着耀眼光芒的太阳，那么与之相应的另一位钢琴家给人的印象，却像是在迷蒙的星空中闪烁着柔和清辉的月亮。这位与李斯特同时代的作曲家、钢琴家就是弗雷德里克·肖邦。

肖邦1810年生于波兰华沙的郊区，父亲是法国人，年轻时移居波兰，从事教育工作，母亲曾当过伯爵夫人的侍女，钢琴弹得不错。在拿破仑垮台之后，维也纳会议解决波兰问题的永久性办

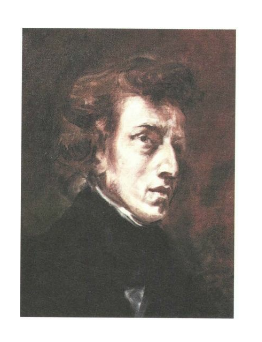
法就是把波兰的东部划归俄国。青年肖邦便是在这个被出卖的国家成长起来的。他的老师、他的母亲，他接触的许多人都是波兰的爱国者，这种环境和影响，使他终生都对古老的祖国怀着骑士般的情感。肖邦的音乐才能在幼小的时候就已显露出来，他6岁学习钢琴，7岁发表第一部作品，8岁公开演奏。由于身体状况不好，他一直在家里进行普通教育，13岁才进学校。15岁时他进入华沙音乐学院，毕业时已经被称为天才了。不到两年的时间，他在维也纳和慕尼黑都赢得了喝彩。这个期间波兰爆发了革命，革命失败以后，俄国取消了波兰最后一点独立权。在这种情况下，波兰人都尽一切可能移居国外，而欧洲各地的开明人士都很同情波兰起义，在欧洲各国的首都都有波兰流亡者聚居。波兰的一些贵族，还能想法维持豪华的生活，他们在维也纳和巴黎的公馆因此成了文艺界和爱国者聚会的沙龙和宣传波兰的中心。肖邦和许多波兰的流亡者一样，留居巴黎，成了这种沙龙的座上客。就在这种气氛中，产生了他特殊的艺术风格。他的音乐，像一首首歌颂和怀念波兰的诗，唤醒了欧洲各国人民的良知，其威力远远胜过那些冠冕堂皇的外交文件。

肖邦与巴黎许多浪漫主义艺术家保持着密切的关系，音乐家李斯特、柏辽兹、罗西尼、贝利

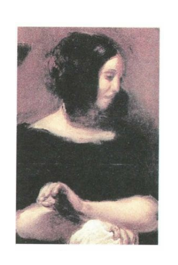
尼、梅耶贝尔，作家雨果、巴尔扎克、缪塞和大仲马，诗人海涅，画家德拉克洛瓦都是他的朋友。舒曼曾写文章欢迎他，把他当作浪漫主义的英雄。肖邦最喜爱的友人是波兰诗人密茨凯维支，他们在一起时，对祖国的回忆和思念成了永不枯竭的话题。

通过李斯特，肖邦结识了小说家乔治·桑。当他们之间著名的恋情开始时，乔治·桑34岁，肖邦28岁。在他们相爱的8年里，每年夏天肖邦都是在诺昂乔治·桑的别墅里度过的，乔治·桑在她的别墅中款待法国知识界的精华。这些年是肖邦创作力最旺盛的时期，但他的健康情况逐渐变坏，他和乔治·桑的关系也从爱情走向争吵，从妒忌走向敌视，他们终于在痛苦中分手了。这羸弱的、梦幻而神经质的人垮掉了，因为他深知“这长期的感情是强有力的结合，中断了这感情也就中断了他的生活”。在他生命的最后两年里，他的心灵孤苦无告，创作失去了灵感，痛苦和绝望每天都在煎熬着他，他的肺病也越来越重，终于在1849年10月17日宣告不治，那年他39岁。两个星期之后举行的葬礼使他享尽哀荣，公主、王妃和巴黎所有优秀的艺术家都来向他表示敬意，但乔治·桑没有来。人们唱着莫扎特的《安魂曲》为他送葬，他的棺木上撒上了装在银杯里的波兰泥土。遵照遗愿，他的心脏被赠送给

华沙的圣十字教会。



※　肖邦肖像，德拉克洛瓦作



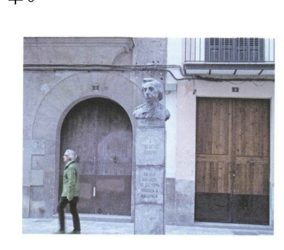
※　乔治·桑肖像，德拉克洛瓦作

肖邦是典型的浪漫主义音乐语言的创造者，在他的成熟作品中，没有一首是按照传统的形式

或手法写作的。他的风格完全是他自己的，绝不会与其他人相混淆。在他的独创性中，只有音乐形式必要的外壳保留了下来。他的特点是随想式的、任意的，即便是最细微的地方也都显示出自己的特性和迷人之处。在他的身上很少看到模仿或受到什么人影响的痕迹，可他却有很多的模仿者，而实际上他的音乐所具有的个人特色是根本无法模仿的。肖邦是一位独特的抒情诗人，从他那发自灵魂深处的自白中，可以领略到时代的忧郁和感伤在精雕细琢的形式中发散出的迷人芳香。他的天才甚至将钢琴的局限性也变成美的源泉，比如他用踏板把低音部相隔很宽的和弦持续下去，形成萦绕着迷人旋律的音群。对祖国波兰的眷恋和思念，对它前途的担忧，使他在音乐中高度地提纯和美化了乡土的一切，这是一个游子不尽的思乡梦。在他的音乐中，也强烈地突出了斯拉夫民族的因素，从此这一因素归入了欧洲音乐的主流。从这个意义上说，肖邦也为随之而来的民族乐派开拓了道路。

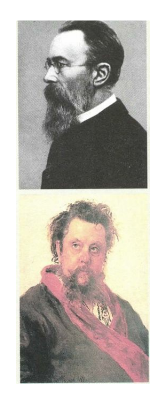
在第一流的艺术家中，肖邦是唯一把他的创作生活集中于钢琴上的大师。从一开始，他的想象就献给了键盘，他在这狭窄的结构中创造出一个世界。但是，除了他写于青年时代的两首钢琴协奏曲以及《唐·乔瓦尼主题变奏曲》之外，肖邦总是回避交响乐的写作。即便如此，肖邦在20

岁前后谱写的两首钢琴协奏曲也足可列入该音乐体裁的最优秀之林。特别是E小调第一协奏曲，不仅在一段较长的、由乐队演奏的按照古典奏鸣曲传统写的引子里呈现乐章全部主要主题，而且钢琴的进入在充分展示辉煌技术的同时，把各个主题都加以发挥变化，与乐队互动唱和，水乳交融；第二乐章是一首浪漫曲，加弱音器的小提琴用柔和朦胧的音色为独奏钢琴夜曲般的旋律准备了完美的引子，用肖邦的话说："它富有浪漫气息，具有宁静而相当忧郁的性格。它要表达这样一种印象：人们凝望着动人的景色，心中唤起美好的回忆，仿佛在迷人的春夜月光下的梦境之中。"同样迷人的段落在创作时间更早一些的F小调第二协奏曲中能够听到，这是肖邦对他梦中情人的画像，他用惊人的手法让钢琴在意大利美声风格的范围中歌唱，乐章中段更是对感情炽热的歌剧宣叙调的模仿，通过乐队的推波助澜而达到情感的顶峰。



※　西班牙马约卡岛上的肖邦雕像

第九讲　『强力集团』和柴科夫斯基







19世纪中后期，是欧洲资产阶级革命与各国民族独立斗争风起云涌的时代，在这种形式影响下，一种复兴本民族文化的思想意识强烈激励着知识阶层。继德、奥等国兴起浪漫主义音乐之后，在东北欧一些国家中出现了一批致力于振兴本民族音乐的作曲家。他们的作品以反映本民族的历史和人民生活为题材，具有强烈的爱国主义精神和深厚的民族感情。在他们的作品中，大量运用民族民间音乐素材，追求鲜明的民族风格，这与以前的作曲家仅把民间曲调作为一种色彩，对民风民俗仅作出浮光掠影式的描绘，是存在根本不同的。基于这种特点，音乐史上把这类作曲家称为民族乐派，或是“国民

乐派”。其实这也是一个宽泛而笼统的归类方式，因为这些作曲家所表现的风格特点虽各不相同，却都与浪漫主义音乐有着千丝万缕、难以分割的联系。

民族主义和浪漫主义运动还大大加强了在音乐中表现遥远国度里别致的气氛与色彩的倾向，19世纪的异国情调首先表现在北方民族思慕的南方的温暖和色彩，其次表现在西方追求东方那神话般的景象。前者推动德国、法国和俄国的作曲家在自己的作品中转而表现由意大利和西班牙引起的灵感；后者是因为俄罗斯乐派创作了大量以亚洲神话为背景的音乐作品，从而使东方的魅力产生了国际性的影响。



※　19世纪30年代的圣彼得堡格林卡沙龙



※　俄罗斯民众的宗教节日

一 、从格林卡到“强力集团”

俄罗斯近代音乐深受西欧的影响，但出现著名作曲家的历史却很短。在欧洲音乐史上提到的第一位俄国人是拉祖莫夫斯基伯爵，之所以提到他，是因为他曾是贝多芬的赞助人，贝多芬有几首弦乐四重奏是题献给他的，当然他不是真正的音乐家。真正创作了俄罗斯音乐的人是格林卡（1804—1857）。他没有上过音乐学院，那时俄国也没有音乐学院。他是从家庭教师、农奴乐师那儿学会了弹钢琴和拉小提琴的。他20岁才开始进行音乐创作，后来去意大利研究意大利歌剧，

4年后回国，并进入创作的全盛时期。32岁时，他完成了歌剧《伊凡·苏萨宁》，这是具有高度艺术水准并享有国际声誉的第一部俄罗斯歌剧。剧中以反抗入侵者的俄国农民为主人公，表现了俄国各阶层不断高涨的民族自尊心。音乐方面虽有借用意大利和法国歌剧的成分，但是其中的宣叙调写作和旋律写作非常具有个性与俄罗斯的民族性。俄国上层社会的人对此却不屑一顾，他们用法语指斥《伊凡·苏萨宁》是“马车夫的音乐”，格林卡回答说：“说得好，说得对，因为在我看来，马车夫要比大人先生们高明得多！”6年以后，格林卡完成了俄罗斯第一部浪漫主义神话歌剧《鲁斯兰与柳德米拉》，它是根据普希金的长诗改编的。音乐非常出色，声乐部分着力于刻画人物的心理，旋律的展开很巧妙；管弦乐部分运用了交响性发展手法，配器简洁、清澈，乐器使用富于色彩，整部歌剧有浓郁的俄罗斯气质。以上两部歌剧为后来俄罗斯歌剧的两个分支——历史剧和神话史诗剧开拓了宽广的道路。40岁的时候，格林卡又去了西欧，访问巴黎，游历西班牙，4年后归国时，写了两首以俄罗斯民歌为主题的幻想曲《卡马琳斯卡娅》。这首生动的俄罗斯民间气息浓厚的管弦乐曲，一直被誉为俄罗斯交响乐得以发展的“种子”。他用西班牙音乐素材写出的《马德里之夜》、《阿拉

贡的霍塔》两首管弦乐曲，为俄罗斯及欧洲作曲家以异国主题写作精致的管弦乐创下了范例。



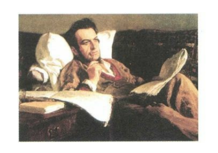
※ 俄罗斯贵族出行

今天我们经常能够在音乐会或录音里听到的无疑是格林卡的《鲁斯兰与柳德米拉》序曲，那如拳头敲击般的开端，还有如旋风般欢乐而激昂、像勇士般迅捷而勇猛的第一主题，以及如俄罗斯大地与森林般宽广的第二主题，让人听过以后便永生难忘。格林卡可以当之无愧地被称为俄罗斯民族乐派的创始者、奠基人，是他第一个以高度的艺术水平让世界听到并承认了具有俄罗斯民族风格特点的交响音乐和歌剧作品。

在格林卡的影响下，为俄罗斯民族乐派打下坚实基础的是人们经常提到的“强力集团”的5位音乐家。这是5位经常一起聚会讨论音乐创作问题的“音乐爱好者”，他们继承了格林卡和达

尔格梅日斯基的传统，坚持现实主义原则，开拓民族音乐发展的道路，创作反映民主思想、富于民族特色的作品。1867年5月24日，艺术评论家斯塔索夫在圣彼得堡一家报纸上发表题为《巴拉基列夫先生的斯拉夫音乐会》的文章，盛赞道："这个人数不多而强有力的俄罗斯音乐家团体是多么有诗意、有感情、有才华啊！""强力集团"的名称由此而来。

巴拉基列夫是"强力集团"的主持人，在19岁的时候与格林卡相会是他生活中非常重要的事件，他后来成为格林卡的追随者。他在1856年至1862年间结识了居伊、穆索尔斯基、里姆斯基-科萨柯夫、鲍罗丁以及评论家斯塔索夫。1858年，巴拉基列夫用俄罗斯民歌《不是白桦树歪倒》、《田野里有一棵小白桦》和《在酒宴上》为主题，写了3首俄罗斯民歌主题序曲。1860年，他雇了一艘游船，从故乡诺夫格罗德出发，沿伏尔加河而下，驶向里海，一路搜集民歌，举世闻名的《伏尔加船夫曲》就是他在那时记录下来的。他把收集到的民歌编成《俄罗斯民歌100首》，其中许多民歌成为"强力集团"作曲家们创作的素材。



※　格林卡画像

俄罗斯叙事性交响乐体裁的诞生是与巴拉基列夫有关的。根据莱蒙托夫的同名诗作写出的交响诗《塔玛拉》是题献给李斯特的，它根据一些场景描绘性和民间舞蹈性的独特音乐材料写成，在风格上与这一体裁的创始者李斯特的标题交响诗很相近。但是它同时也与格林卡的影响有关。这部交响诗清楚地表现了巴拉基列夫交响乐风格的个人特点：音响和民族性（高加索）色彩鲜明，各类多色彩音乐自由对比。

巴拉基列夫在“强力集团”中属于意识超前者，他坚定地指出格林卡以后俄罗斯音乐的道路。但是和“集团”的其他成员相比，他的成就较小，而且他的大型作品是在鲍罗丁的交响曲和里姆斯基-科萨柯夫的标题交响乐之后问世的。但这并未降低巴拉基列夫作为“新俄罗斯乐派”首领的重要性，他的作品仍是19世纪俄罗斯的经典。



※　亚历山大·鲍罗丁

鲍罗丁幼时受过完美的家庭教育：掌握几种语言，演奏钢琴、长笛、大提琴等。他的主要兴趣——化学和音乐——早在他童年时便已堡曲歌剧《确立，后来成为他的专业。17岁时，鲍罗丁进入圣彼得医学院专攻化学，在陆军医院做实习医生期间，结识了穆索尔斯基。1859年，鲍罗丁去意大利、瑞士和巴黎等地旅行，在3年的时间里，他不仅接触了瓦格纳和意大利的歌剧以及德国的室内乐，而且还通过一位女钢琴家的介绍，欣赏了以前没有听过的肖邦与舒曼的作品。加入“强力集团”以后，他开始写作第一交响，并于1867年发表。在斯塔索夫的力劝之下，他有了伊戈尔王子》的构想，但真正动手写作是将近10年以后的事情，在此之前他完成的最重要的作品是第二交响曲“勇士”。这部作品在俄罗斯人欣赏之前，已受到国外音乐人士的瞩目，李斯特更

是赞赏不已。一直到现在，它还被认为是俄罗斯史诗交响曲的巅峰之作。斯塔索夫在其评论文章中说道："鲍罗丁常告诉我说，第三乐章是斯拉夫吟游诗人歌唱的复活，第一乐章是描述古代王族的聚会，终乐章在骑士们欢乐的盛宴之中，可以听到俄国古乐器古斯拉与竹笛的声音，鲍罗丁以此曲描述封建时代的俄国。"在创作《伊戈尔王子》期间，鲍罗丁还完成了著名的交响音画《在中亚细亚草原》和D大调第二弦乐四重奏。前者是以两个对比主题，即俄罗斯气质的歌曲和东方歌调的处理作为基础的作品；后者刻画出抒情的意境，其中第三乐章"夜曲"以它特殊的明澈性和鲜明的旋律感显得十分动人。

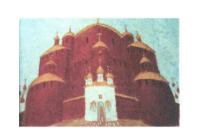
"强力集团"对后世影响最大的人是穆索尔斯基和里姆斯基-科萨柯夫，有意思的是，他们一个当过陆军军官，一个当过海军军官。

穆索尔斯基生于1839年3月21日，自幼跟母亲学习钢琴，7岁就可以弹李斯特的小品，9岁便能演奏协奏曲。1852年，他考入近卫士官学校，在学习历史、文学、哲学和宗教课程的同时，他没有放弃钢琴的学习，所以他的钢琴演奏水平不断提高。1858年，他脱离了军界，专心从事音乐的创作。加入"强力集团"之后，他先后创作了歌剧《萨朗波》、《结婚》和《鲍利斯·戈杜诺夫》，其中《鲍》剧是他最伟大的创作之一。这

部根据普希金的悲剧改编的新型历史剧，有着多层次、多线条的合唱以及朗诵风格的独唱，各种不同场景的烘托显得很有特色，是民族风格浓郁的杰作。在这部歌剧里，群众场面达到了前所未有的规模，而鲍利斯的内心感受以及导致他受难和毁灭的严重精神崩溃也得到同样强烈的刻画。他后来创作的《霍凡斯基之乱》是根据斯塔索夫提供的历史题材自己编写的剧本，音乐虽然没有最后完成，但它是比《鲍》剧结构更复杂、刻画人物性格更深刻的“民间音乐剧”，它的艺术价值在今天看来似乎更加可贵。一百多年以来，穆索尔斯基上演次数最多的曲目无疑是交响诗《荒山之夜》和根据钢琴组曲重新配器的管弦乐《展览会的图画》。前者是俄罗斯标题音乐的杰作，构思新颖，形象逼真，音响色彩华丽厚实；后者即便是钢琴版，也能呈现出一幅幅形象各异、情态逼真的画面，在和声、曲式、织体方面都有新的探索。后人为这部作品配器达几十种之多，但流传最广的是法国作曲家拉威尔的版本。



※　列宾画的穆索尔斯基肖像



※　『基辅大门』

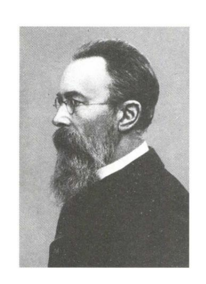
　　里姆斯基一科萨柯夫出身于贵族家庭，6岁学习钢琴，9岁作曲。1865年考入圣彼得堡海军学校，毕业以后曾随“阿尔马兹号”三桅船航行3年。1861年，他与“强力集团”的主要人物结识，并在巴拉基列夫的指导和直接影响下，创作了第一交响曲和3首俄罗斯主题序曲。里姆斯基-科萨柯夫的创作个性首先表现在这些年代的标题音乐作品——交响诗《萨特阔》和第二交响曲“安塔尔”中。19世纪70年代的时候，他成为圣彼得堡音乐学院的教授、海军部音乐合唱团的

监督以及免费音乐学校的校长，并指挥交响音乐会和歌剧的演出。同时为了提高自己的作曲技巧，他深入钻研和声、对位和前辈大师的作品。

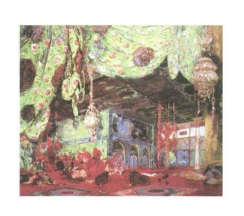
里姆斯基-科萨柯夫的创作高峰期在19世纪80年代，其代表作正是脍炙人口的交响组曲《西班牙随想曲》和《舍赫拉查达》。前者继承了格林卡“西班牙序曲”的传统，把对西班牙的日常生活生动热情的描绘与音乐构思本身融为一体，是一部光辉的交响协奏曲，每件乐器在音色和技巧上的可能性在众多独奏和即兴华彩段中展现出来。《舍赫拉查达》同样也表现出了协奏曲的特征。与《安塔尔》不同，在这里东方神话形象与一定情节无关。它概括地处理重要的主导主题，这些主导主题不属于一定人物，也不会遭到误解，比如舍赫拉查达的主题也可以变成大海的主题。但是主题的一致、贯穿的交响发展、结尾的总结作用，都使得组曲格外完整，使它更像是一部交响曲。丰富多彩的节奏和光彩夺目的配器，使这部近于完美的作品成为俄罗斯民族献给东方最好的礼物。

里姆斯基-科萨柯夫还创作有多部歌剧，较著名的有《五月之夜》、《雪娘》、《沙皇的新娘》、《隐城基特日的传说》、《普斯科夫姑娘》、《苏丹王的故事》和《萨特阔》等，由这些歌剧的音乐编辑而成的管弦乐曲同样是今天音

乐会上演出频率较高的曲目。作为音乐学院的教授和配器法大师，他还著有一系列音乐理论著作，如《和声学教程》、《管弦乐法原理》等。他的学生中有格拉祖诺夫、里亚多夫、阿伦斯基、斯特拉文斯基、米亚斯科夫斯基、普罗科菲耶夫、阿萨菲耶夫等著名作曲家。



※　里姆斯基-科萨柯夫



※　《舍赫拉》的后宫

里姆斯基-科萨柯夫在“强力集团”中无疑是作品最多、对俄罗斯音乐贡献最大，同时也是技巧最精湛完美的作曲家。

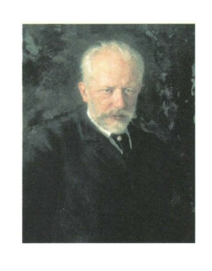
二、浪漫的悲歌——柴科夫斯基

与“强力集团”同时代的柴科夫斯基，是俄罗斯最重要也是最伟大的作曲家。从民族主义的角度看，他似乎不如“强力集团”作曲家那么专注地致力于民族民间音乐特点的开掘，显示受到西欧特别是德、法的影响更大一些。但同时他的作品中浓郁的俄罗斯风格与气质，却也是别的作曲家所难以相比的，在俄罗斯以及东欧的作曲家当中，他与浪漫主义音乐的关系最为密切，他的作品更多体现的是浪漫主义音乐的抒情特色。真挚的情感、生动的形象、高度完善的技巧，使他成为俄罗斯最伟大的作曲家，同时也是欧洲最伟大的浪漫主义作曲家之一。他的作品几乎涉及了音乐的所有领域，内容深切地表达出沙皇统治下俄国知识阶层的苦闷、彷徨、幻想与忧郁。

柴科夫斯基1840年生于乌拉尔地区，他的父亲是一个矿山工程师，母亲是非常有教养并拥有美丽歌喉的贤淑妇女。柴科夫斯基在这样的家庭影响下，自幼便显露出非凡的音乐天赋。他5岁

开始学钢琴，两年以后已经弹得相当出色。然而他的音乐志向却是很晚才决定下来的，原因是他的父母希望他去学习法律，将来能够找到一个有生活保障的工作。1859年，他在法律学校毕业以后，便进入司法部工作。在繁忙的公务之余，柴科夫斯基总是坚持钻研音乐理论、练琴或者作曲。恰逢此时，著名的钢琴家安东·鲁宾斯坦在圣彼得堡开办一个音乐班，柴科夫斯基考入这个班并开始学习作曲理论。不久，这个班改组为圣彼得堡音乐学院，柴科夫斯基正式成为该院的第一批学生。学习期间，柴科夫斯基根据奥斯特洛夫斯基的戏剧写的交响诗《雷雨》获得很高的评价。毕业后不久，他即着手创作他的第一交响曲“冬日的梦”。1868年，柴科夫斯基与“强力集团”的作曲家结识，尽管彼此的观点有许多分歧，但还是建立了深厚的友谊和创作交往。在巴拉基列夫的劝导下，柴科夫斯基谱写了《罗密欧与朱丽叶》幻想序曲，斯塔索夫又向他提供了交响幻想曲《暴风雨》的构想，这同样是来自莎士比亚戏剧的灵感。不久，柴科夫斯基根据奥斯特洛夫斯基的戏剧创作了他的第一部歌剧《司令官》，但上演并不成功。19世纪70年代是柴科夫斯基创作的第一个高峰期，他先后创作了舞剧《天鹅湖》，第二、三、四交响曲，交响幻想曲《里米尼的弗兰契斯卡》，第一钢琴协奏曲，

《洛可可主题变奏曲》，3首弦乐四重奏和歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》等。



※　柴科夫斯基

从1876年起，柴科夫斯基开始接受梅克夫人的资助，为了表示感谢，他常以新作回赠。他们之间主要靠通信联系，13年来始终未曾正式见面。著名的第四交响曲与梅克夫人有密切的关系，整个创作过程中柴科夫斯基都向她写信倾诉，他称这部交响曲为“我们的交响曲”。



※　梅克夫人

　　1877年，柴科夫斯基因不幸的婚姻而遭受严重的精神危机，甚至产生过自杀的念头。1880年，他在罗马完成了《意大利随想曲》和具有古典风格的《弦乐小夜曲》。同年，他还为毁于1812年俄法战争的莫斯科中央大教堂创作了《1812序曲》。第二年，他所崇敬的导师尼古拉·鲁宾斯坦（安东·鲁宾斯坦之弟）逝世，柴科夫斯基从国外赶回来参加葬礼，并创作了以《回忆一位伟大的艺术家》为题的钢琴三重奏。



※　《1812序曲》总谱封面

　　19世纪80年代下半期至90年代初，柴科夫斯基完成了他最重要的几部作品—《曼弗雷德交响曲》、第五交响曲、第六交响曲“悲怆”和舞剧《睡美人》。1893年8月，他在伦敦指挥英国爱

乐乐团演出他的《悲怆交响曲》，并获得剑桥大学授予的名誉博士学位。10月28日，他还在剑桥指挥演出，谁曾想一个星期之后，死神却悄悄地降临到他的身边。他在圣彼得堡因喝了不洁净的水而染上致命的霍乱，于11月6日不幸去世。



※　1812年法战争

尽管在同胞的眼里，柴科夫斯基是一个彻头彻尾的民族艺术家，“是我们所有人中最彻底的俄罗斯人”。但从音乐创作的风格上来看，柴科夫斯基又是一个世界主义者。他非常欣赏意大利歌剧、法国芭蕾舞、德国的交响乐和艺术歌曲，并把这些因素都吸收到他作为一个俄罗斯人所继承的民间旋律中，并在这种混合物上打下了个性鲜明的印记。

柴科夫斯基音乐的巨大感染力首先在于它的

旋律异常丰富，具有表现力。与俄罗斯民间歌曲和城市大众化浪漫曲的音调结构之间的紧密联系决定了柴科夫斯基音乐容易为听众接受。所以，尽管他早期的3首交响曲“冬日的梦”、“小俄罗斯”、“波兰”看起来更像是交响诗，但是歌曲旋律气质的主题集中在发展过程，有时也能取得戏剧性的影响力量。比如，第二交响曲结尾主部以歌曲《鹤》短促的舞曲性主题为基础，第三交响曲最终是光彩夺目的波兰舞曲等，都很切近“强力集团”的民间体裁的交响曲风格。

F小调第四交响曲被认为是第一次完美而充分独立地表现了柴科夫斯基交响曲的戏剧性构思，作曲家本人将他的构思处理成一种命运迫人的思想，人和命运的这种对题实际上引向个人与周围世界之间的关系。交响曲总的发展进程从心理深刻的戏剧性转向客观的风俗性素材占主导地位。以民歌《一棵白桦树站在田野上》为主题的庆典式结尾，与第一乐章的强烈戏剧性相对立，表明了一种思想：只有接触人民，才能找到克服疑虑、悲愁、孤独，走向真正欢乐的道路。柴科夫斯基对此的解释是：“你如果在自我本身中找不出喜悦，那么就放眼四周，或者走入人群中去吧。看，大家是何等快乐，是如何叫欢乐倾注心中。这是关于民众庆典的描写。正当我们看着大家在享受幸福，而行将忘却自我之时，悲愁的命

运又出现眼前。人们不再关心我们，那些人对我们的寂寞、悲伤正眼不瞧，他们何曾回顾驻足？他们如此愉快欢欣，感情是如此单纯率真。尽管你说‘世界要沉入悲哀的深渊’，但幸福，那单纯、真实的幸福却仍然存在。为人类的幸福而高兴吧！那样你就能获得再生。”



※　柴科夫斯基和他的外甥

E小调第五交响曲完成于1888年，距第四交响曲有11年的时间。长期的西方游历生活使这部作品具有较浓厚的“西欧”色彩，不仅音乐形象有巨大的心理深度和集中性，而且音乐语言和结构更加古典化。“奏鸣曲式”的主题更加精练，原始的俄国式的重复和变奏技巧被一个更为有机的组织机构代替了。民间体裁的因素不再占重要地位，而柴科夫斯基对莫扎特音乐的思慕之情却通过旋律和形式比较明显地表现出来。柴科夫斯

基第一次采用了由贯穿全曲的“命运”主题所构成的循环形式，引子中宣布的沉思的格言主题在四个乐章中都重复出现，在甜美抒情的行板乐章的尾声前以“最强”重现，在圆舞曲中作为尾声、在末乐章中作为引子重现，但改动甚大。这部交响曲显示了作曲家炉火纯青的配器技巧，特别是把整组重奏进行对位式对照，产生出势不可当的效果。

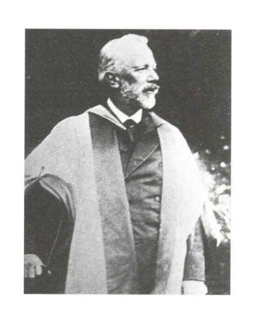


※　柴科夫斯基和兄弟友人在一

不论从哪个方面讲，B小调第六交响曲“悲怆”都是柴可夫斯基最著名、最杰出的作品。关于这部交响曲的标题，作曲家生前拒绝说出是什么，但是在他遗留的草稿上曾有这样的话：“这首交响曲的构图归根到底是‘生活’。第一部分是激情冲动、自信、渴望行动，必须简短。（末

乐章是‘死亡’——崩溃的结果）第二乐章是‘爱情’；第三乐章是‘失望’；第四乐章结束时逐渐消失（也要简短）。”显然，这与“悲怆”的含义并无太大的关联，但根据作曲家的弟弟莫迪斯特的传记，他将“悲剧”改为“悲怆”是得到柴科夫斯基的默许的。与以前的交响曲不同，《悲怆》显然是一个完全掌握交响曲式和语汇、最重要的是能够控制自己的奔放感情的人的创作。它的形式虽然较古典交响曲自由许多，但其承袭传统之处也是显而易见的。它的第一乐章为徐缓的序奏部与急速的主部构成奏鸣曲形式的乐曲。第二乐章不是传统的慢板，但5/4拍子的舞曲旋律也非常飘逸优美，最好地显示了作曲家的音乐修养和技巧，因为不仅在于他成功地把不太常见的节奏贯穿到底——没有专业的技巧是很难做到的，而且还在于使听众感觉不出他用俄国式的重复技巧替代了发展。每一个主题和动机都很少变化，再三重复，而作曲家却能给人以真正的变奏的印象，这主要是通过他的巧妙的配器做到的。第三乐章为富有节奏感的进行曲，它越走越近，越来越响，横眉冷对，几乎目空一切。但是在这股自大、叛逆的力量背后潜伏着恐惧，狂怒的高潮不是胜利，而是轰然坍塌。特色明显的第四乐章体现了标题的内容，它不是一般惯例的急速而凯旋的乐曲，却是一支速度沉稳的

告别与绝望之歌。指挥家爱德华·唐斯说它“几乎可以称之为‘安魂曲’，不过，音乐中看不到永恒的安息，除了坟墓，什么也没有”。最后的高潮不是对悲剧的承认或挑战，而是在品味深深的失望。



※ 柴科夫斯基去世那年获得大学名誉博士称号

柴科夫斯基的标题交响乐反映了莎士比亚（《罗密欧与朱丽叶》、《暴风雨》、《哈姆雷特》）、但丁（《里米尼的弗兰契斯卡》）和拜伦（《曼弗雷德》）作品中的不朽形象，这些作品大部分创作于19世纪70年代初期和中期，它们构成了柴科夫斯基悲剧性音乐创作结构的一些最重要的原则。例如，幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》就已确立了对这些交响曲来说是典型的主题

形象的相互关系，而引子的合唱主题（劳伦斯神父的形象）在处理中具有与第四、第五交响曲的“命运主题”相似的作用。在音乐中体现某种主题时，他重视的不仅是对事件的整个过程进行细致的音响表达，更加着力的是运用对比音乐形象的冲突和发展集中表现主要的冲突。这并不排除个别乐段带有鲜明的管弦乐描绘性，单纯色彩性问题在柴科夫斯基作品中居于次要地位，只发挥从属性作用。按柏辽兹式的浪漫主义交响曲范例写成的《曼弗雷德交响曲》，在柴科夫斯基的标题性作品中占有特殊地位，它其实更像是由4幅音画构成的交响诗，只是描写4个场面的4个乐章，在曲式和性格上，于某种程度上与交响曲的体裁颇为一致。但它所使用的主题，正如柏辽兹的“固定乐思”或瓦格纳的“主导动机”那样，用以表现某一人物或事象，然后根据诗中的情节发展而成，因此也就无法遵循曲式的惯例，常把发展部或再现部省略了。

自发表第四交响曲到谱写第五交响曲之间的10年里，柴科夫斯基一共写了4首管弦乐组曲。这些乐曲是他留在西欧较久的1878年以后陆续完成的，故具有强烈的西欧色彩，其中第四号不过是莫扎特的作品改编而已，它有一个标题叫“莫扎特风格”。一般而言，这段时间是柴科夫斯基创作欲减退的时期，这些组曲大多是由一些小品

组合而成，在大规模交响曲杰作面前，不免有些逊色，但就小品本身来看，却有它细致可亲的一面。而第三组曲因为有一个运用开放性变奏套曲形式的辉煌结尾，就其处理规模和性质来说已近似交响曲。

柴科夫斯基的钢琴协奏曲和小提琴协奏曲无疑是世界音乐文献中协奏曲体裁的典范之作，在这些作品里，卓越的技巧和真正的交响乐性、音乐的激越性、色彩的鲜明性结合在了一起。著名的第一钢琴协奏曲虽然以“降B小调”命名，但这个调性仅限于第一乐章开头那使人耳熟能详的4个小节，从第5小节起，所出现的钢琴独奏是降D大调，整个乐章大部分都保留降D大调，最后才突然转为降B大调而告终。第二乐章主题也是出现在降D大调上，第三乐章与第一乐章一样，开始时是降B小调，然后是长久保留降D大调，同样到最后才转为降B大调。这部作品原来是准备献给尼古拉·鲁宾施坦的，但他在听了柴科夫斯基的弹奏后，竟以激烈的口气和尖酸刻薄的字眼，大加斥责这首乐曲华而不实，缺乏独创性，根本不适于钢琴演奏。柴科夫斯基感到非常屈辱，不仅不去修改一个音符，而且将乐谱改献给德国著名的钢琴家和指挥家汉斯·冯·彪罗。彪罗的看法正好相反，他认为这是一部不可多得的天才作品，他在给柴科夫斯基的信中说道：“乐思多么

新颖独创、多么雍容华贵、多感人肺腑，细节处又是多么饶有情趣，虽多而无损全曲的清澈统一。形式多么成熟老练，别具一格而无斧凿之痕。”彪罗借赴北美巡回演出之际，在波士顿举行了这首协奏曲的首演，立即受到最热烈的欢迎。

D大调小提琴协奏曲开始的命运与第一钢琴协奏曲相同，柴科夫斯基原打算将它题献给著名的小提琴家利奥波德·奥尔，但奥尔仅是看了一遍谱子，就断言“无法演奏”。后来柴科夫斯基找到另一位提琴家布罗茨基，这位莱比锡音乐学院的教授断断续续地练了两年，才于1881年12月4日在维也纳爱乐乐团的音乐会上首演。但是指挥汉斯·李希特对这部作品毫无兴趣，乐队成员也因厌恶这首乐曲而将演出搞得一团糟。当时维也纳的10个音乐评论家中，只有两个最无足轻重的对这部新协奏曲表示赞赏，而最权威的汉斯利克的评论却是致命的：“有那么一阵，协奏曲比例得当、有音乐、不无才气，但是很快就野性勃发，横肆暴虐直到第一乐章结束。已不是在演奏小提琴，而是在狠揍、在撕裂、把它打得青一块紫一块的。不知道是否有人能够征服这些令人毛骨悚然的困难；不过我确信，布罗茨基先生让自己和听众都成了牺牲品。慢板乐章的民族旋律温柔异常，几乎哄得我们回心转意，几乎赢得我们

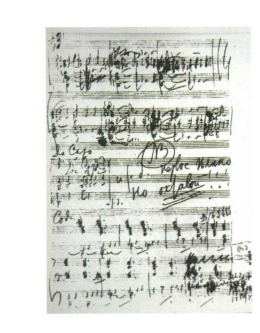
的欢心。但是它戛然而止，让位于末乐章，把我们带到粗犷而嘈杂的俄罗斯集市的欢闹中去，可以看到狂放下流的嘴脸、听到恶言相骂的诅咒、闻到劣等白兰地的酒味。弗雷德里克·菲舍尔在提到某些淫画时说‘有些画臭得刺痛人的眼睛’。柴科夫斯基的小提琴协奏曲第一次使我们可怕地认识到，有些音乐也可以臭得刺痛人的耳朵。”据说柴科夫斯基将这个刻毒的评论随身携带了好几个月，而汉斯利克却从未改变过他的心胸狭窄的看法。在布罗茨基的不懈努力下，许多人开始通过他的介绍与演奏渐渐认识了这部协奏曲的不朽价值。奥尔也改变了自己的态度，他不仅自己演奏，而且教他最好的学生如津巴利斯特、海菲茨和埃尔曼等人演奏它，这对确立这首协奏曲在今天的显赫地位起了很大的作用。

柴科夫斯基在芭蕾舞剧方面的活动具有出色的革新意义。他使舞剧充满了不间断的交响性发展，从而革新了传统的“余兴”型的古典舞剧。童话性体裁被作曲家用来体现现实生活的冲突。柴科夫斯基在《天鹅湖》中以动人的抒情性唱出了纯洁少女心灵的诗篇，表现了爱情的美和力量以及对克服一切阻力的信心。就抒情因素的深刻和透彻来说，它和幻想序曲《罗密欧与朱丽叶》以及歌剧《叶甫盖尼·奥涅金》一样。乐观精神充溢于舞剧《睡美人》的音乐之中，使得这一作

品的主旨——光明战胜黑暗，善战胜恶，生战胜死——在对比性主题的连续性交响发展的支持下得到表现。根据霍夫曼的故事改编的《胡桃夹子》在音乐舞蹈形式上显得异常灵活多样，管弦乐色调丰富多彩，高度的交响性发展技巧与大胆的色彩创新、明快的音乐刻画结合在一起，使这部舞剧的童话情节具有深刻的哲学意念。

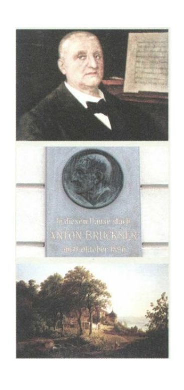
对于柴科夫斯基音乐特点的总结，音乐学家亨利·朗格的生花妙笔或许不太对俄国人的胃口，但在西方世界一向被视为权威的定评。他说："在一些民族主义的不太具体的表现方面，柴科夫斯基却是彻底的俄罗斯式的。他那悲哀是眼泪汪汪的感伤主义，但他却能出乎意料地转变为粗野陋俗的华美。也许他的特点在于：虽然完全处于德国、法国的影响之下，他却回避了瓦格纳，甚至勃拉姆斯，他被门德尔松一伙古典主义的浪漫主义者和法国的多情善感的一派强烈地吸引着。柴科夫斯基的俄罗斯性不在于他在他的作品中采用了许多俄国主题和动机，而在于他的艺术性格的不坚定性，在于他的精神状态与努力目标之间的犹疑不决，即使在他的最成熟的作品中也具有这种特点。他在艺术性格上的这种弱点最好的例子就是《悲怆交响曲》的第三乐章，这是谐谑曲和进行曲的奇异结合，可以说是一篇技巧很高的激动人心的作品。但是技术虽高，并不足

以掩盖其基本的思想，这思想根本是不坚定的、不明确的，既不是悲壮的也不是英雄性的。虽然如此，这一乐章却是很令人震动的。这一乐章就是他的全部艺术的缩影。”



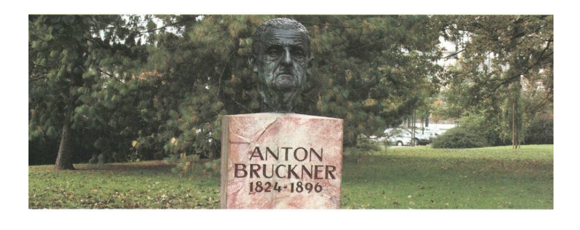
※ 《悲怆交响曲》总谱手稿

第十讲　深沉的晚霞：布鲁克纳和勃拉姆斯

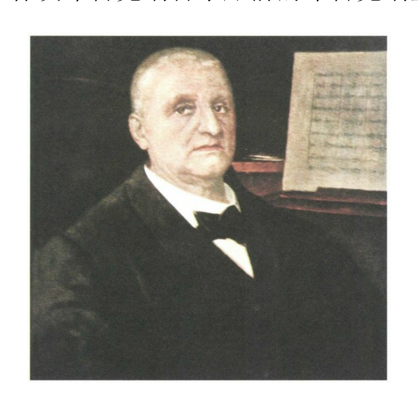




将浪漫主义的洪流变成大洪水的是瓦格纳，他的“综合艺术品”的诞生，使19世纪浪漫主义音乐达到了顶峰。当我们不得不舍弃原本列入大纲的“歌剧中的交响乐”一讲而将瓦格纳割爱的时候，我们仍看到了从那峰顶走下来的人。当然，也许勃拉姆斯根本就不曾去过那里，但布鲁克纳、马勒、理查·施特劳斯还有沃尔夫，他们不是都曾经领略过拜罗伊特剧院穹顶的光芒吗？他们的心灵都被撒上那巨人的精神之种，他们小心翼翼，以膜拜的心态避开了他的领域，用超大型的浪漫主义交响曲创造了19世纪最后的辉煌。



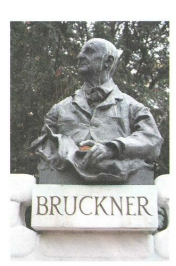
※　林茨布鲁克纳音乐厅前的布鲁克纳塑像



※　布鲁克纳画像

一、虔诚的“圣徒”

安东·布鲁克纳1824年生于奥地利北部安斯菲尔登的一个乡村教师家庭。他幼年丧父，少年时曾加入圣弗洛里安修道院当歌童。长大以后，他又在乡村小学做了15年的教师，并兼任修道院的管风琴师助手。32岁的时候，他通过比赛获得了林茨天主教堂的管风琴师的职位。1867年，当他的作曲老师西蒙·塞赫特去世以后，他接替了其维也纳宫廷管风琴师的职位，并于1868年被维也纳音乐学院聘为管风琴和对位法教授。1871年，他参加伦敦国际管风琴比赛获得一等奖，从此以后直到他60岁的时候，他都一直保持着世界一流管风琴家的牢固地位。1891年，他被维也纳大学授予哲学博士学位。1896年，他在贝维迪尔宫平静地去世。



※　维也纳城市公园的布鲁克纳胸像



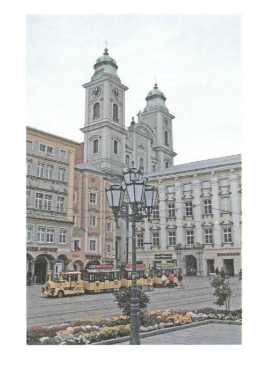
※　布鲁克纳第四交响曲手稿，187

笃信宗教并长期为上帝服务的布鲁克纳，最初的作品大部分是安魂曲、经文歌和弥撒曲等宗教音乐。他长期深入地钻研作曲理论，以精益求精的态度对待艺术创作。他的C小调第一交响曲是受瓦格纳《特里斯坦与伊索尔德》的感动而创作的——他很荣幸地出席了1865年6月在慕尼黑宫廷歌剧院举行的该剧首演，因此在风格上有较明显的瓦格纳印记，然而这种印记并不是简单的模仿，而是将瓦格纳惯用语汇的极有限部分变成布鲁克纳个人音乐语言的自然组成部分。虽然布鲁克纳在晚年回忆起第一交响曲时曾称它为“冒失的顽童”，但他开始创作这部交响曲时已年届四十。这部经他修改多次的交响曲基本具备了布鲁克纳交响曲创作的一般特征：英雄式的性格和悲剧性、对自然田园的真挚感情、悠长的第一主题在弱奏的“布鲁克纳之雾”中呈现、第一乐章的三个主题在终曲中再现等。

C小调第二交响曲修改达7次之多，它的首演虽然赢得了维也纳宫廷歌剧院乐队乐师的赞美，但听众反应不佳，维也纳的评论家汉斯利克之流借机对布鲁克纳发起了猛烈的攻击。在这部交响曲中，布鲁克纳首次使用了他独特的“全休止”，使强大的音响洪流突然被切断，其效果非常独特。第一乐章的第一主题由大提琴在闪烁的弦乐背景下呈现，在同样由大提琴奏出的第二主题之前有一个含蓄的沉默，只用定音鼓的软击来点断，第三主题用的是瓦格纳《黎恩济》中的祷告主题，刚劲有力；第二乐章是一段充满感激之情的庄重的宗教音乐，尾声引用了作曲家大获成功的F小调弥撒中的“祈福经”一段；第三乐章是个典型的结实的谐谑曲，布鲁克纳特有的突然轻和突然响的戏剧性对比以及接近室内乐风格的精致乐队色彩的三声中部从交响曲主调向大调的转换，在这里第一次以鲜明的形象登场；第四乐章同样具有戏剧性的过渡与对比，这里采用的主题同样来自F小调弥撒的“慈悲经”，结尾突然从C小调转换到光辉胜利的C大调。

D小调第三交响曲因为题献给瓦格纳而极为知名，不仅乐曲内容随处都显露着瓦格纳的乐风，还多处直接引用瓦格纳的乐句。但从另一方面看，布鲁克纳的交响曲形态到这首交响曲时已臻圆熟之境。他那对自然憧憬的本质和虔诚赞美

神灵的主题，均以他庞大绵密的结构和宽广厚重的配器法，无比优美地表现出来。即使在和声上接近瓦格纳，但长而美的旋律却是舒伯特的。第一乐章的开始句虽然像布鲁克纳其他交响曲一样，D小调的调性与最初几小节柔和地交织起来的弦乐刻画出D小调主和弦，却非常容易使人联想到贝多芬的第九交响曲第一乐章的开头，这也是瓦格纳比较欣赏的开头。巨大的发展部广泛使用了布鲁克纳著名的对位技巧，最明显的手法之一是交响曲开始的小号独奏主题的倒影反行与其原型及其他主题的各种组合。第二乐章照例是抒情内省的柔板，充满宗教气息，用自由的三部曲式写成，有稍快的中段。第三乐章的谐谑曲比较独特，正主题的锤击节奏由整个乐队奏出之前，微微细语的弦乐确立了快速步伐的基调，对比的抒情主题由小提琴以平静的旋律插入。在回到正主题之前，有一个灵巧的类似圆舞曲的三声中部插段。第四乐章是巨大的奏鸣曲式快板，以柔和的和声开始，慢慢浮现出英雄凯旋般的军号式主题。更加抒情的对比主题包含两支旋律作进一步对比，布鲁克纳称之为体现生活的两个方面：第一小提琴的轻快活泼的舞蹈音型和由两个圆号齐奏的严肃如圣咏般的旋律相结合。全曲结束在胜利的D大调上。



※　布鲁克纳做过管风琴师的林茨老教堂

降E大调第四交响曲因它的“浪漫”标题而成为布鲁克纳最通俗知名的交响曲，然而这个标题并非布鲁克纳本人所加，但他受浪漫主义思潮的影响，在曲谱前写下的一段注释极大地刺激了人们的想象：

“中世纪时代的城堡，拂晓，从城堡上响起早晨的号角。城门开了，出现一对威武的骑士，他们跨在白色的骏马上，向郊外疾驰而去。他们没入神秘的森林中。森林的细语，小鸟在啁啾……此曲正像这样，展开一幅浪漫的场面。”1881年2月20日，这部交响曲由汉斯·里赫特指挥维也纳爱乐乐团首演。排练时有个令人

心酸的插曲，当里赫特遇到一个困惑不解的乐句时，他停下来问作曲家："这是什么音？"布鲁克纳回答道：

"任何你所喜欢的音，只要你喜欢。"排练结束后，布鲁克纳非常高兴，他悄悄塞给里赫特手里一个银币："拿去，为我的健康喝一大杯啤酒。"这个银币被里赫特挂在表链上珍藏，他回忆道："这个银币是我落泪那天的纪念品。那天是我第一次指挥排练布鲁克纳的交响曲，他已经是位老人了，但作品很少被演出。"像布鲁克纳其他交响曲一样，第四交响曲也有很多版本，到底哪个更接近布鲁克纳的原意，至今众说纷纭。他的整个交响曲生涯几乎被事后犹疑、删节、补充、简化、扩大、重新配器、修订及改为新稿充斥着，所以无论是手稿、初版稿、"还原"版，还是"学术"版，互相之间的差别都很大，后来的指挥家采用哪个版本只好见仁见智了。



※　晚年的布鲁克纳

降B大调第五交响曲在最近20年受到前所未有的重视，有的指挥家甚至认为这是布鲁克纳最具戏剧性的交响曲，可惜它完成16年之后才获得演奏机会，布鲁克纳此时年老体衰，没有出席由弗朗茨·沙尔克在格拉茨举行的这部交响曲首演。同样，1896年出版的总谱再次被人篡改，而且每个小节都被动过。直到40年后，布鲁克纳的原稿才被出版和演出。第五交响曲孕育于布鲁克纳生活最窘迫时期，在开始写总谱的前一天—1875年2月13日——布鲁克纳在写给友人的信上说："我辛苦一世，最终落得如此下场，债上加债，自作自受，闲暇时我便为我搬到维也纳的愚蠢行为进行忏悔。我一年花掉一千弗洛林。而今年我没有收入，甚至连奖学金都没有。我负担不

起第四交响曲的抄谱费用。

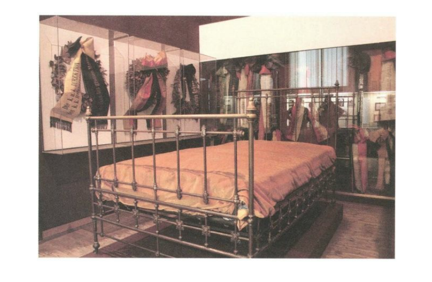


※　布鲁克纳去世时住过的小屋

”但是，这部交响曲的首演获得了巨大成功，沙尔克在给布鲁克纳的信中兴奋地说：“对我来说，它将作为我整个生命中最光荣的一个晚上留在我的记忆之中。我深受感动，我觉得自己是永恒伟大的领域中的一个幸福的漫游者。没有听过的人绝不能想象末乐章的压倒力量。”

E大调第七交响曲作于1881年至1883年间，布鲁克纳先写完了第一和第三乐章。在写第三乐章的时候，正是1883年的1月，他突然预感到他膜拜的瓦格纳将不久于人世，在忧伤的回忆中，一个哀歌式的主题从心中油然而起，这就是第三乐章的基本主题，它由特意增加的四支瓦格纳大号以宽阔流畅的气息奏出。一个月之后，瓦格纳

去世的消息传来，这个乐章的创作已经过了高潮部分。布鲁克纳怀着巨大的悲伤写完了最后一段，并在这个乐章处写下了“纪念瓦格纳的挽歌”字样。1884年，这部交响曲在尼基什的指挥下首演于莱比锡，立即获得空前的成功。当时布鲁克纳被请到台上，接受观众雷鸣般的掌声。亲历其境的另一位伟大的指挥家赫尔曼·莱维回忆说：“他的双唇微颤，眼中含着泪光，老人抑住心中的激动。在他质朴正直的脸上，闪着幸福的光辉，这个充满善意的慈容，是不为失意而屈服的人才具有的。所有的人都惊奇地自问，为什么从前一直没能了解他的艺术。此曲真是1827年以来，最优秀、最杰出的交响曲作品。”布鲁克纳在花甲之年终于获得成功，但许多人与其说是理解了他的交响曲，不如说是接受了瓦格纳。因为他以后的作品上演并不顺利，舆论界对他的攻击仍然如旧，他的音乐无法在那个时代引起共鸣，第六和第九交响曲在他生前甚至得不到上演的机会。

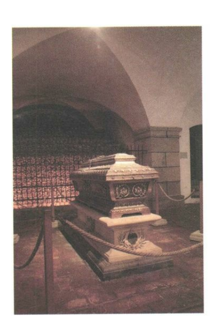


※　布鲁克纳临终的床榻与葬礼花环

最受欢迎的C小调第八交响曲是布鲁克纳在他一生中较为顺利的时刻写成的，但是他的体力已开始衰退，死亡的阴影不时在他的心头浮现。他自己曾说，第一乐章结尾处的小号和法国号的主题正是“死亡的预告”，而这个乐章是在“死亡之时”结束的。他又把第二乐章的谐谑曲称为“德意志的野蛮人”，中段则注释为“野蛮人梦见村庄”

。但是在最神圣的第三乐章“柔板”里，我们嗅到了宗教净化的气息，并获得深深的感动。布鲁克纳本人认为这个“柔板”是他交响曲中最伟大的乐章，所有的听众都会同意这一点。遗憾的是，我们今天却听不到这部伟大的交响曲的原作，因为首演之后，久未获得好评，布鲁克纳便

对它进行了反复修改，有些改动是很违心的。后来布鲁克纳学会的学究们力图恢复原貌，他们作了很多揣测，有时亦想当然地对这部交响曲大加增删，结果弄出了今天演出和录音的“诺瓦克版”和“哈斯版”之争。

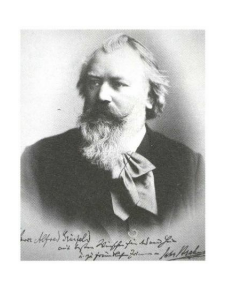


※　布鲁克纳的灵

在某种意义上，布鲁克纳的所有作品都是献给上帝的。他是19世纪作曲家中宗教信仰最纯粹、最虔诚的一个。他以献身于教会的音乐家开始他的生涯，从一个弥撒曲的作曲家转变为交响曲的作曲家，但他却从未丢掉原来的职业，他的交响曲的内容总是充满冥想与神秘的因素，他作的交响曲也许最好说是他的管风琴即兴演奏的纪念碑化，许多圣咏般的“场景”经常引用他自己

弥撒曲中的主题。尽管如此，他在创作D小调第九交响曲的时候，仍然特别提出要将它奉献给上帝，他对他的医生说：“现在我把最后的作品献给众神之主，我亲爱的上帝，希望他能保证我有足够的时间来完成它，并乐于接受我的礼物。”这部作品仍计划写四个乐章，在第三乐章“柔板”里，他已完成了对生活的告别。在写第四乐章之前，他又开始修改以前的第一和第三交响曲。他已经筋疲力尽，健康每况愈下，并开始显示出精神状况不正常的征象。他用仅剩两年的余生来挣扎着写作最后的乐章，写了6稿都未完成。1896年10月11日清晨，当布鲁克纳放下乐谱走进皇宫园林散步的时候，最后一稿只缺尾声了；下午，他回到皇宫准备继续这悲剧性的战斗，却因精神和体力上的彻底衰竭而永远无法为他最后的交响拱门建造拱顶了。他的葬礼在三天后举行，莱维指挥维也纳爱乐乐团奏出第七交响曲的第二乐章为他送葬。布鲁克纳曾在遗嘱中指定如果第四乐章不能完成，就用他的《感恩赞》代替。但后来的人们并不希望它成为另外一部合唱交响曲，而宁愿以第三乐章最后的“荣耀经”主题缅怀这位严肃而纯朴的艺术家。

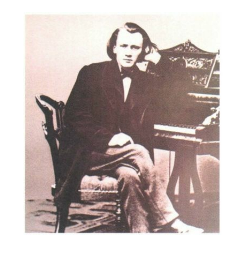
※　布鲁克纳灵柩上方的管风琴



※　勃拉姆斯画像

二、“贞洁的约翰”

约翰尼斯·勃拉姆斯1833年出生在德国汉堡，他的父亲虽然是市立剧院的低音提琴手，却并没有给孩子很好的教育。勃拉姆斯的音乐课程大多是靠自学的，直到12岁的时候，才随本地的一个有名望的音乐家马克森学习。他教勃拉姆斯学习巴赫与贝多芬的作品，并且要求极为严格。14岁时勃拉姆斯已是一位出色的钢琴家，他公开演出了自己创作的变奏曲，使人相信又一个天才诞生了。1853年，20岁的勃拉姆斯受邀担任匈牙利小提琴家雷曼尼的钢琴伴奏，随他一起巡回演出。在旅行期间，他认识了另一位小提琴家约阿希姆，并通过他结识了李斯特和舒曼。舒曼听了勃拉姆斯的作品之后，在他的音乐杂志上发表了著名的论文《新道路》，对勃拉姆斯大加赞扬，称其为“小鹰”，“他发挥了自己的力量，表达了我们时代最高的理想”。虽然勃拉姆斯因此出了名，但舒曼的错误是他满以为这只“小鹰”会与李斯特和瓦格纳为伍，成为浪漫主义“未来音乐”的新生力量，谁会想到日后他会站在瓦格纳和李斯特的对立面上呢？



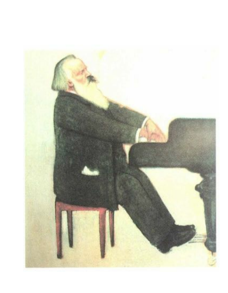
※　年轻时的勃拉姆斯

1858年，勃拉姆斯就任德特莫尔德亲王的合唱团指挥，开始了他的专业生涯。通过这个工作，他深入了解了不同时代和风格的合唱艺术，锻炼了合唱写作技巧。

1862年，勃拉姆斯离开德国来到维也纳。此后的35年里，这个城市一直是他活动的中心。在此期间他不仅以钢琴家的身份从事巡回演奏，而且还担任过维也纳“音乐之友”协会合唱队与乐队的指挥。当然，他大部分的时间是在潜心作曲。他的名声传遍欧洲，他在生前就看到了专门演奏他音乐的音乐节。所有说德语的国家和地区都邀请他去指挥他自己的作品，但他拒绝了来自英国的邀请，即使是剑桥大学授予他名誉博士学位，也不能打消他对英吉利海峡的恐惧。

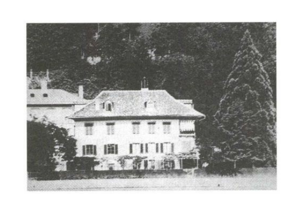
1896年，舒曼的遗孀克拉拉去世，勃拉姆斯

因过度悲伤而元气大伤，他满怀悲痛创作了内容极为深沉的《四首严肃的歌》。第二年4月3日，他也离开了人间，这时距他64岁的生日正好差一个月。正像音乐史家朗格所说的那样：“浪漫主义之后的一个世纪中，争夺贝多芬的遗产成了占有世界的斗争，就如数世纪前关于秘鲁的神话般宝库所发生的事情一样：许多人欣赏秘鲁的艺术品只是看中了他们的贵金属，他们把它们打碎以便装在他们的小船带回老家去；另外有些人也把它们敲碎，但是为了不同的理由，他们把碎片重新熔化，按他们的趣味进行设计。”“舒伯特死后，在所有的作曲家中，勃拉姆斯是唯一一个把秘鲁的珍品完整无缺地带回家的人。与他同辈的音乐家中没有一个人像他那样接近贝多芬的理想。没有一个人像他那样能够重建真正的交响乐思维，仅用‘重建’这一个词就足以说明他的全部艺术。”



※　钢琴前的勃拉姆斯

了解勃拉姆斯的关键，在于把握他与过去的关系。直到1865年左右，他早年的音乐都是充满了感情，旋律如舒伯特一般流畅。这段时期的作品主要是钢琴、声乐或合唱曲，包括了著名的《德意志安魂曲》等许多无与伦比的艺术歌曲以及室内乐作品的大约三分之一。它们的典型性质是热情，充满浪漫色彩，声音厚重。但勃拉姆斯对贝多芬和莫扎特的崇拜使他保持着心智的平衡。就是早期作品，也可以表现出他是一位有自制有训练的作曲家。



※　米楚施拉格的勃拉姆斯故居

从勃拉姆斯对4乐章乐曲形式的偏好，特别能看出他与过去的关系。例如，在他的创作生涯中，室内乐占有重要地位，而他的24首室内乐作品中只有两三首不是使用古典乐派的形式。勃拉姆斯使客观写作的四乐章交响曲形式，恢复了它

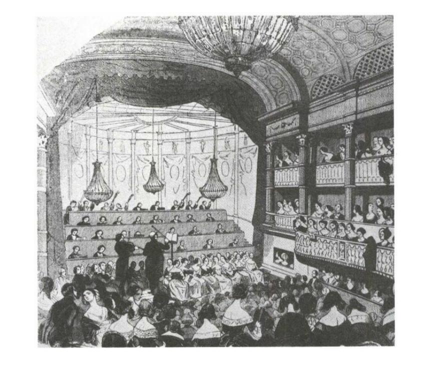
在乐曲中崇高的地位。在他的4首交响曲中，他告诉人们类似贝多芬风格的主题发展方法，仍然是个有效果有力量的音乐原则。但他也像贝多芬那样，在处理音乐材料需要时，愿意采用背离传统的方法。比如他的交响曲中没有谐谑曲，而使用与小步舞曲和诙谐曲形式没有关系的中庸或快速乐章，巧妙地放入复调曲式中。在复调曲式方面，他是一位大师。

然而，勃拉姆斯对古典乐派方法审慎清醒的拥护，并没有使他成为以前作曲家作品的抄袭者和模仿者。他虽然采用与他们相同的原则和技巧，但仍然在乐曲结构方面有所发展，使它们更厚重细密。节奏要素方面，他用得比文艺复兴以来任何一位作曲家还要多；和声上，他也跟得上时代，并且对浪漫派的乐器音色效果具有敏锐的感觉。因此，他的音乐所代表的是古典乐派要素的新光彩，而不是单纯的复古。

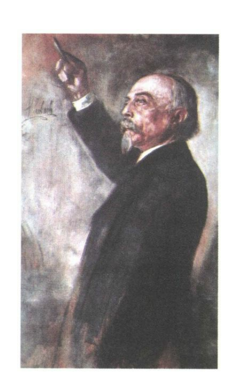
勃拉姆斯的4首交响曲表现出它们耐人寻味的性质，在技巧和情绪上，与贝多芬交响曲有密切关系。它们并不是一位陶醉于早来的成功的青年作曲家怀着轻松的心情写出来的，而是一个成熟的人严肃地担当着对音乐的责任所写的作品。对勃拉姆斯来说，光有灵感是不够的，乐思必须经过严格推敲，赋以完美的形式。他避免浮夸的华丽和空洞的炫技，特别是他所认为的那种显然

靠作曲家心中没有控制的思想之流串在一起的无曲式可言的音乐。勃拉姆斯控制自己的灵感，所有的作品都经过深思熟虑，这就是他的音乐何以有安详恬静的感觉的原因。不论他是否意识到，这是对时代的总潮流的反映。浪漫主义的童稚般的清新和青春的热情到了19世纪中期锐势已衰，取而代之的已是瓦格纳或李斯特的欲包容一切的“综合艺术品”。而从舒曼和柏辽兹的晚年作品来看，恢复古典秩序与形式的迹象已是十分明显，勃拉姆斯的交响曲能更清楚地证明这一点。

C小调第一交响曲在调性的选用和大的结构上取法于贝多芬的第五交响曲，是勃拉姆斯唯一的一部发挥斗争动机（小调）终于胜利（大调）这一浪漫主义观念的交响曲。它前后写了20年，最后完成于1876年。这是一首感情浓烈、内容深奥、结构紧密的作品，第一乐章阴沉悲壮；慢乐章凄楚感伤；末乐章的引子中，法国号和长笛在一个神秘起伏的伴奏上方吹奏一个满腔愁绪的C大调旋律，接着情绪突然变为乐观庄严，长号和大管的一句沉稳肃穆的4小节众赞歌乐句引出了全曲的高潮。因为有着这一奇特效果的最后乐章，彪罗甚至认为它与贝多芬的第九交响曲有异曲同工之妙，所以称其为贝多芬的“第十交响曲”。



※　勃拉姆斯小提琴协奏曲在巴黎演出的情景



※　勃拉姆斯音乐的热心传播者汉斯·冯·彪罗

D大调第二交响曲是一首清澄而旋律优美的作品，它避免了第一交响曲中感人肺腑的阴沉情绪，属于平静的田园性质，但是结构比第一更严谨。第一乐章开始3个音构成的动机，在全乐章的主题和过门材料中都占有重要的地位，这个动机后来经过展开转位以及其他方式的处理。接近尾声开始的地方，法国号吹出一段链式的旋律，这段旋律充满了妩媚动人的情绪，链中的每一个环都由同样动机的转位构成。第二乐章是静谧优美的行板，厚重的和声伴着对位构造中时隐时现的旋律片断。整个乐章表现出勃拉姆斯处理节奏和韵律的一个特色：许多乐句是跨越小节线写成的，忽略了每小节开始的重音。第三乐章与第一乐章一样，尽量使用最少的旋律材料。它由一个沉静民谣般的3拍子小快板构成，音乐安详的进行受到两次扰动：第一次是插入一个快速两拍子的“中段”

，它的主题与第一部分有关联；第二次插入一段快速3拍子，带来短暂的对比，但随即转变成圆滑安详的进行，恢复了开始的情绪。第四乐章最为灿烂，使用奏鸣曲形式。但勃拉姆斯延长了呈示部，以获得足够的时间处理主题；然后，他觉得不再需要漫长的发展，再现部也加以缩短，因此欣赏者的注意力会集中在有力的尾声上面。

F大调第三交响曲有时也被称作“英雄交响曲”，根据可能是第一乐章那3个严峻庄严的和弦。它不仅在开始时出现，而且经常不引人注目地编排在交响曲的织体中，并在后面各乐章的关键处再现，加以戏剧性的强调。第二乐章的主题超凡脱俗，其优雅与宁静使人想起的如果不是莫扎特的笔调，也是他的精神面貌。这是勃拉姆斯最不朽的旋律之一。第三乐章以简单的三部曲式写成，勃拉姆斯用重新配器的手法将松弛慵倦的主题加以变化，如第一次出现时是大提琴，再现时改由法国号吹出。最后乐章以小调开始，主题隐藏着一种焦躁不安的情绪，节奏复杂，但很快便有一个宽广的抒情旋律与其对应。经过戏剧性的发展之后，到达和谐美妙的尾声。

E小调第四交响曲是4部交响曲中最伟大的一部，也是所有交响曲文献中数一数二的杰作。在勃拉姆斯的艺术创作中，感伤的情绪几乎是到处都有的，但在这部交响曲中它是主宰的情绪，渗透在整个作品的每一个纤维中。这幅宏伟的秋天的图画，开始的主题非常长而复杂，这在19世纪下半叶的任何一位作曲家都是很难做到的。与作者的愿望和计划相反，这里显露了浪漫主义的倾向，因为在这吃力的第一主题之后接下来的是一个天堂音乐般的第二主题。这抒情的旋律好像是对第一主题的缓和，而且有掩盖第一主题的意

图。这首交响曲的行板属于勃拉姆斯的叙事曲式乐章，引子和正主题的弗里几亚调式色彩制造出古雅感伤的意境。然后，仿佛要对抗一下那古老的总的精神状态似的，乐曲突然转到一个两拍子的勇猛奔放的谐谑曲，它简洁疾速，具有彻底的交响乐性质。整个交响曲的顶点，也是勃拉姆斯整个艺术的顶点，是最后一个乐章，在这里作曲家把我们领进了一个巴洛克音乐的大厅。这个在诸乐章中风格最古老的乐章是一个长篇的恰空曲，它包括在一个固定低音的8小节主题上的32段变奏和一个短小的尾声。大师奇妙的对位和变奏技巧给我们提供了一幅又一幅深刻沉思的形象，当阴森的长号再度响起（第14变奏）时，提醒我们切莫忘记这是为交响曲的灵魂永远安息而奏出的安魂弥撒。



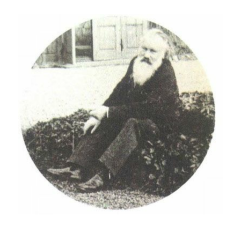
※　勃拉姆斯第二交响曲描绘的田园景象

就杰出的艺术性和历史性意义来说，勃拉姆斯的4首器乐协奏曲可以与他的交响曲相比。和情绪上不平衡的第一钢琴协奏曲不同，降B大调第二钢琴协奏曲在构思上更佳，此时的勃拉姆斯对管弦乐的处理手法已进入十分圆熟的境界，他并没有像以往的协奏曲那样突出钢琴的独奏声部，而是使它从属于乐队。一般交由钢琴演奏的重要主题在这里是钢琴与乐队交融在一起共同呈现的。另外由于采用了协奏曲中罕见的4个乐章，其结构和乐器配置很像是一首带钢琴声部的交响曲，无怪乎钢琴大师弗拉基米尔·霍洛维茨将其称之为“最伟大的钢琴作品”。第一乐章厚重有力，带有史诗的宽广性，勃拉姆斯气质十足。开始时圆号平静柔和的明亮乐句像是对其他乐器的神奇召唤，刚琴以滚奏的琶音音型欢快地闯了进来，主题动机转由木管表达，钢琴以华彩乐段予以装饰；诙谐曲的音乐具有魔性气质，充满着火一样炽热的感情、饱满有力的节奏以及紧张的冲突。第三乐章感情更加深邃激越，其夜曲般的情调基于由独奏大提琴奏出的动人肺腑的乐句，带来一种往往近于哭泣的安详气氛；末乐章并非正统的回旋曲，说它是回旋曲和奏鸣曲的巧妙结合倒更准确。基本主题首先从钢琴欢快跳跃的音型开始，然后由乐队加以复奏和发展，由此衍生的两个副主题各有不同情绪。此后便是钢琴

大量的华丽辉煌的琶音，使整个乐章光彩夺目的色彩变化达到顶点。



※　勃拉姆斯



※　勃拉姆斯最后的照片



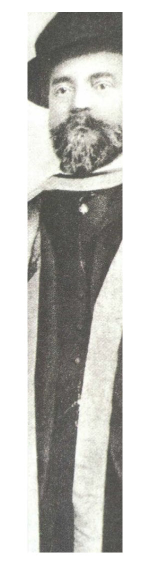
※　金色大厅旁的勃拉姆斯塑像

D大调小提琴协奏曲与贝多芬、门德尔松和柴科夫斯基的同类作品同属该体裁的典范之作。A小调小提琴大提琴二重协奏曲是勃拉姆斯最后一部管弦乐作品，运用了古风大协奏曲的手法。

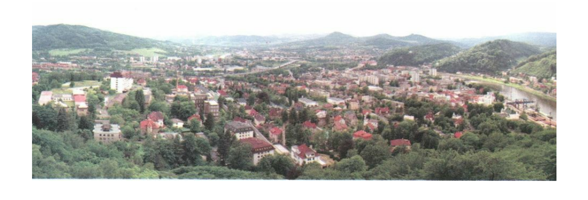
第十一讲　斯梅塔纳和德沃夏克波希米亚的原野与森林：







在除俄罗斯之外的其他斯拉夫国家与地区中，摩拉维亚和波希米亚的居民是最迷恋音乐的。几百年来，由于一直是奥地利君主的领地，波希米亚因此长期与欧洲音乐的主流保持着接触，“波希米亚音乐家”也因此名闻整个欧洲。斯梅塔纳和德沃夏克的民族主义主要表现在选用民族题材创作标题音乐和歌剧上，他们的基本音乐语言（斯梅塔纳继承李斯特一脉，德沃夏克则更像勃拉姆斯）中注入了旋律清新自然、和声与曲式从容自在、偶尔还有民歌式曲调和流行舞曲节奏的印记。



※　易北河流经捷克境内



※　布拉格城堡

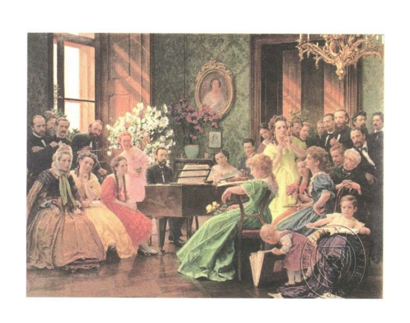
一、“捷克音乐之父”斯梅塔纳

贝德里奇·斯梅塔纳生于1824年3月2日，他的故乡是摩拉维亚附近的利特米舒尔镇。与许多音乐家一样，他在很小的时候便显露出不凡的音乐天赋，6岁时参加演奏过弦乐四重奏，同时还

弹钢琴，两年后开始作曲。不过斯梅塔纳系统地学习音乐却是从19岁开始，当时他在布拉格一个贵族家庭里任音乐教师，私下里拜师学习钢琴和作曲。他在日记里记录了早年的抱负："在上帝的恩宠和帮助下，有朝一日，我要像李斯特那样技艺精湛，像莫扎特那样善于作曲。"在欧洲学习和演奏期间，他的才华得到了李斯特的赏识，在后者的帮助和鼓励下，他不仅在布拉格建立了一所钢琴学校，而且模仿柏辽兹和李斯特的风格开始写交响诗，较著名的有《理查三世》和《华伦斯坦营地》，分别取材于莎士比亚和席勒的戏剧。

1860年10月，奥地利承认波希米亚的政治自由，捷克开始酝酿独立。这时有人提倡在布拉格建立一座民族歌剧院，并于1862年11月落成开幕。但是剧院上演的所谓民族歌剧是不彻底的，这表现在歌词虽是用捷克文演唱而旋律仍是德国或意大利的。斯梅塔纳这时已经从瑞典返回到国内，他决心彻底改革，立志创作出崭新的捷克民族歌剧。他用发表文章的方式宣传自己的主张，并于1866年推出他的第一部民族主义歌剧《波希米亚的布兰登堡人》，同年5月，他的第二部歌剧《被出卖的新嫁娘》上演，深深拨动了捷克人民的心弦，全场观众如醉如痴，掌声震耳欲聋。这部纯粹的捷克民族歌剧以捷克民间歌曲及节奏

生动的舞曲的音调为基础，引起捷克人的热烈反响和浓厚的兴趣。当时斯梅塔纳已经42岁，他被人民誉为“第一个捷克民族主义音乐家”，同时被民族歌剧院聘为首席指挥。在他的建议和指导下，剧院先后上演了格林卡的《伊凡·苏萨宁》和《鲁斯兰与柳德米拉》，后来又演出了莫纽什科的《哈尔卡》。



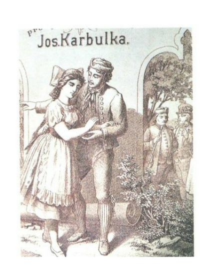
※　斯梅塔纳在沙龙音乐会上

1868年，斯梅塔纳为永久性的布拉格民族歌剧院奠基创作了歌剧《达利波尔》。该剧的主题是一位高尚的骑士为保护被压迫者而牺牲的遭遇，因为有少女米兰达营救身陷囹圄的革命情侣达利波尔的情节，而被称为“波希米亚的《费德里奥》”。但是剧中音乐大胆转调、丰富的配器

色彩、军号合奏的英雄曲调以及采用了主导动机，使反对者有了攻击的借口，他们指责斯梅塔纳的音乐带有“瓦格纳气息”，而背弃了捷克民族音乐传统。《达利波尔》很快就从剧目中删除，在斯梅塔纳生前再未上演过。受此打击，斯梅塔纳的身体状况每况愈下，不久便患了神经衰弱症。1874年，他因耳聋不得不辞去指挥的职务，经济上也开始拮据起来。

但正是在他的最后10年生涯中，他的音乐创作以交响诗套曲《我的祖国》为标志达到了最高峰。耗时7年并完成于1879年的6首交响诗（《维谢格拉德》、《沃尔塔瓦河》、《萨尔卡》、《波希米亚的原野与森林》、《塔波尔》、《勃拉尼克山谷》），在他生前便成为最脍炙人口的捷克音乐而在欧美频繁上演。整套作品浸透了波希米亚美丽的乡村景色、民间歌舞的节奏以及壮观华丽的传奇。按作曲家的构想，整个套曲的音乐应该听起来像是一首完整的祖国颂歌。斯梅塔纳依靠浪漫主义标题交响乐派的创造者们的传统，在交响诗创作中利用历史材料、流行的民间传说和轶事。古捷克形象和大自然、民间节庆的诗意化画面交替出现，捷克人民不朽和伟大的思想贯穿整个套曲之中。乐曲歌颂了胡斯党人坚不可摧的营垒要塞和勃拉尼克山，以及正在山谷中沉睡、等待着号声召唤他们投入斗争的战士们。

套曲的音乐具有鲜明的民族性，是建立在捷克民间旋律的音调之上的。作品突出表现了斯梅塔纳在配器色彩、复调艺术方面的技巧。它在捷克交响音乐史上所占的地位，就像《被出卖的新嫁娘》在捷克歌剧史上所占的地位一样。斯梅塔纳以这部交响诗套曲确立了捷克交响音乐的民主主义、民族特性和爱国主义意向等方面的传统这一传统后来在德沃夏克的作品中得到了发展，并在以后几代捷克作曲家创作的形成中起着决定性作用。在纳粹占领捷克期间，《我的祖国被禁止演出正说明了这种意义的深远性。



※　斯梅塔纳作品封面



※　斯梅塔纳的歌剧《达利波尔》中人物造型

《沃尔塔瓦河》是交响诗套曲《我的祖国》中最著名的一首，经常被单独在音乐会上演奏。关于这首交响诗，最好的解说来自作曲家本人，现将其摘录如下：“波希米亚森林的浓荫深处，两股泉流喷涌而出，一股温暖而滔滔不绝，另一股凉爽而平静。它们欢快地流经满是山石沙砾的河床，起伏波动，在晨曦的光芒下合二为一，光彩夺目。森林中的潺潺小溪奔腾向前，形成沃尔塔瓦河。它流经波希米亚山谷，汇成强大的洪流，它穿过参天的森林，从那里传来欢乐的狩猎声，猎人的号角越来越近。它又迂回流过绿草如茵的牧场和低地，那里正在举行婚礼宴会，人们载歌载舞。夜间，在灿烂的水波中，林中仙女和水中精灵在寻欢作乐，水中映出许多座炮垒和古堡，它们是往昔骑士光辉年代的见证，是一去不

复返时光尚武精神的光荣。在圣约翰湍滩处水流加速，蜿蜒穿过大瀑布，为泡沫四溅的激流开辟道路，穿过幽谷深渊进入广阔的河床，然后庄严平静地徐徐流向布拉格，受到历史悠久的维谢格拉德的欢迎后消失在诗人的视野之外的地方。”

在斯梅塔纳个人生活遭逢不幸的时候，他写了几首非常优秀的室内乐作品。他在钢琴三重奏中表现了因长女之死而引起的哀思；在丧失听，》觉之后写成的具有自传性内容的第一弦乐四重奏《我的生活》，流露了忧伤之情；第二弦乐四重奏在情绪内容上是《我的生活》的继续，它主要在于刻画一位失聪音乐家极其苦难的生活以及与苦难进行争斗的英勇气概。这个时候，尽管斯梅塔纳完全丧失听觉，但他仍几度以钢琴家的身份从事演出，收入的款项用以修复遭火灾焚毁的民族歌剧院。为了同样的目的，1881年9月28日，斯梅塔纳最后一次指挥了乐队的演出。同年，新落成的民族歌剧院选中了他的歌剧《里布舍》作为开幕式的演出剧目，斯梅塔纳亲自出席，接受了全场观众如暴风雨般的掌声。受此鼓舞，他紧接着又创作了最后一部歌剧《鬼墙》，虽然该剧中有一些他最好的音乐成分，但仍免不了失败的命运。1883年，斯梅塔纳终于精神崩溃。第二年的2月25日，他被迫中断歌剧《薇奥拉》总谱的写作而被送进布拉格的精神病院，两

个多月以后去世。斯梅塔纳是被作为民族英雄安葬的，如今他和德沃夏克等一些捷克历史上最杰出的人物一起安睡在沃尔塔瓦河畔的维谢格拉德墓园里。

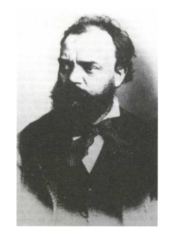


※　斯美塔纳的墓地位于捷克著名的『名人墓园』（VysehradCemet德活夏克也长眠于此



※　斯梅塔纳的葬礼

二“国宝”德沃夏克、



※　左图，德沃夏克



※　右图，　德沃夏克的出生地，　位于布拉格以北25 公里的纳拉霍泽维斯。

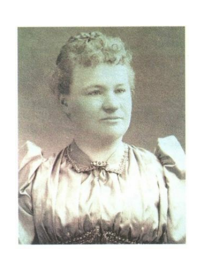
　　比柴科夫斯基晚出生一年的德沃夏克，是在农村长大的。他的父亲是屠夫和客栈主，但却酷爱音乐。他常常指挥村里的小乐队进行娱乐活

动，9岁的德沃夏克也时常在这个小乐队里拉小提琴。12岁的时候，他前往城里的伯父家，伯父请老师教他音乐理论和管风琴演奏技术。在此期间，他还向父亲学习屠宰的手艺，并于1856年取得掌握屠宰手艺的证书。由于家境窘迫，父亲希望他能继承父业，但音乐老师黎曼却坚持让他学习音乐，他经过奋力争取，才终于说服父亲同意。16岁时，德沃夏克到布拉格教会学校学习管风琴和声乐，同时又以中提琴手身份参加柴齐林音乐协会举办的音乐会。在此期间，德沃夏克接触了大量的莫扎特作品，深入研究了德国浪漫派尤其是瓦格纳的音乐。1862年，布拉格建立了民族歌剧院，德沃夏克被聘为剧院乐队的中提琴手，并参与演出了斯梅塔纳的歌剧《波希米亚的布兰登堡人》、《被出卖的新嫁娘》和《达利波尔》的首演。在担任剧院指挥期间，斯梅塔纳对德沃夏克的音乐才华极为赏识，积极地辅导他，并借给他包括贝多芬、门德尔松和舒曼在内的各种乐谱供其研究。作为习作，他写了几首弦乐五重奏和四重奏、两首交响曲和大型组歌《柏树》。1871年7月，德沃夏克离开剧院乐队，试图全力投入创作工作，但因经济上没有保障，不得不受聘于布拉格圣安达佩特教堂担任管风琴师。1873年，德沃夏克为爱国诗人哈莱克的诗作《雪山继承人》谱写的一部康塔塔由著名音乐家

本德列指挥首演，使德沃夏克作为捷克自己的作曲家第一次受到民众的热烈欢迎。同年，他与自己的学生安娜结婚，两人相亲相爱，共生了7个孩子。

1876年，德沃夏克的一个孩子不幸夭折，他在悲痛之余写了一部《圣母悼歌》。它不仅重现了捷克巴洛克风格的传统，而且以亨德尔庄严风格的音乐给德沃夏克在英国和其他国家带来最初的重大声誉。德沃夏克的作品很快引起了勃拉姆斯和汉斯利克的注意，他们从1877年起以自己的权威地位支持德沃夏克，并在改进作曲技巧方面给予指点。1884年至1896年间，德沃夏克先后8次赴英国举行个人作品音乐会，1890年又去莫斯科和圣彼得堡访问。从1891年起，他开始在布拉格音乐学院从事教学工作，他的学生中有苏克、涅德巴尔和诺瓦克等。由于他的艺术成就和日隆的声望，布拉格大学授予他名誉博士学位，捷克艺术院推举他为会员，奥地利授予他铁十字勋章，英国剑桥大学授予他音乐博士学位。1892年，德沃夏克应邀去美国纽约音乐学院担任院长兼教授，他作品中最深刻、最成熟的E小调第九交响曲、“美国”弦乐四重奏和B小调大提琴协奏曲便是在美国期间写成的。1895年，德沃夏克回到捷克，1901年被任命为布拉格音乐学院院长。1904年，捷克举办的音乐节上演了德沃夏克

的歌剧《圣柳德米拉》，这时德沃夏克不幸中风并引发尿毒症和动脉硬化症。4月27日病情突然恶化，于5月1日猝然去世，终年63岁。当夜，布拉格的民族歌剧院正上演斯梅塔纳的《波希米亚的布兰登堡人》，德沃夏克逝世的消息传来，剧场降下黑幕，全体观众起立向这位捷克最伟大的民族作曲家致哀。



※ 德沃夏克的妻子

正像斯梅塔纳曾经接受了“新德意志乐派”的原则一样，德沃夏克在不否认他新取得的民族意识的条件下，也为“勃拉姆斯派”的崇高理想所吸引。他有舒伯特式的旋律天赋，反映大自然和田园色彩的配器往往恰到好处，妙趣天生；他对曲式的掌握与在和声、对位方面的功力都表明他是一位不逊于勃拉姆斯的音乐大家。但是当他与勃拉姆斯的友谊开始的时候，他成了真

正的民族乐派的作曲家。《斯拉夫狂想曲》和《斯拉夫舞曲》就是这个时期的作品，它们除了表现出捷克民间舞曲的节奏和其中情绪的迅速对比之外，也有优美丰富的旋律，这是德沃夏克音乐最引人入胜的特点之一。德沃夏克一直很喜欢“杜姆卡”曲调，这是一种捷克悲歌曲式，使用慢拍，表情悲戚，但却插着一个快速活泼的中段。德沃夏克交响曲与室内乐的慢板乐章，有许多就是采用这种民族音乐的挽歌形势。他的E小调钢琴三重奏标题即为“杜姆卡”，它由6个这种插有对比中段的挽歌构成。与此相类似，德沃夏克的许多诙谐曲采用的是弗里安特曲式，这是一种3拍子的精力充沛的斯拉夫舞曲。



※　布拉格德沃夏克音乐厅

但是在德沃夏克最著名的作品中，勃拉姆斯风格的抽象情感取代了民族乐派的成分。从这些作品中可以明显地看出他对主题发展的精通，而

节奏的生动、副节奏的使用也是其中的特色。德沃夏克对曲式有深刻的见解，他的作品具有很平衡的结构。E小调第九交响曲“新世界”虽然运用了美洲黑人和印第安人的曲调与节奏变化，但却没有实际采用民谣，第二乐章的所谓“黑人旋律”完全是他自己创作的，但灵感却是来自诗人朗费罗的《海华沙之歌》。从这个意义上说，这个旋律也可以称之为“印第安人旋律”，它的原始意境其实是森林中的海华沙在妻子葬礼上孤独落寞的身影。但是每一位聆听这个乐章的人都可以在英国管如泣如诉的咏叹中找到自己的乡愁，这是一种多么幽远的思念啊！在这部交响曲中，德沃夏克并不完全遵守以往严格的主题发展风格，主题仅作反复而非发展。他很好地运用了循环主题的原则，第一乐章的主题在第二、第三乐章再现，而第四乐章的尾声也采用了前3个乐章的主题。

对于捷克人来说，也许G大调第八交响曲让他们听来更加亲切，这是彻头彻尾的波希米亚民间曲调，是德沃夏克在去美国之前创作的最重要的作品。德沃夏克置身风光旖旎的波希米亚乡间农庄别墅，和当地农民打成一片，和睦相处。当有人问他正在写什么曲子时，德沃夏克回答说在写“鸟的交响曲”。这就是灵感的源泉，以至于整个创作速度非常惊人。1889年8月26日，德沃

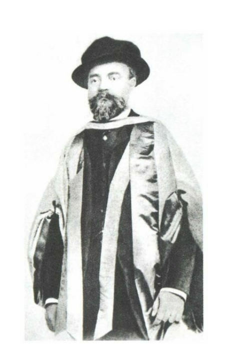
夏克开始记下构思，10天以后，即从9月6日至23日开始正式谱曲，11月8日在布拉格完成全部配器，于1890年2月2日即亲自指挥布拉格民族歌剧院乐队首演。

第一乐章由一支弦乐呈现的沉思的旋律开始，它在乐章中的一些关键处再度出现，流动的线条用典型的浪漫派时期的温暖色彩，意即大提琴、圆号、大号和单簧管的同度混合音色刻画而成。主部主题由独奏长笛吹奏轻盈的音型构成，可以联想鸟儿的婉转歌唱；第二乐章增强了戏剧性，同时被悲悼的气氛笼罩，不久一支进行曲式的英雄赞歌以明亮的C大调进来，非常接近舒伯特的手法，这是德沃夏克史诗情怀的最突出体现；第三乐章是充满波希米亚民间色彩的抒情歌调，圆舞曲式的节奏又给主题增添了欢悦的活力；第四乐章由意气风发的独奏小号召唤开始，接下来便是民间节日的狂欢，德沃夏克舞曲旋律所特有的无限变化和美不胜收一泻千里般地尽情呈现，将全曲沸腾的场面推向高潮。这样一首民族风情浓郁的作品，因为出版的原因，竟然曾经被加上“英国”或“伦敦”的标题，好在这个标题很快便被人遗忘，不然就显得太不伦不类了。



※　布拉格的德沃夏克塑像

※　德沃夏克在美国

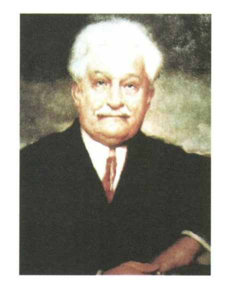


德沃夏克在美国期间还创作了脍炙人口的B小调大提琴协奏曲，只是它不像《新世界交响曲》，丝毫没有“美国”味道。作为音乐史上最著名的一首大提琴协奏曲，它的整体形象便是一首浪漫而悲伤的抒情诗，不仅让独奏乐器有充分的表现机会，还具有协奏曲传统中最完美的戏剧表现和生动感人的音乐效果。据说当勃拉姆斯第一次阅读这首协奏曲的总谱时，曾惊叹道：“我怎么连大提琴协奏曲可以写成这个样子都不知道！如果我知道的话，我老早就写一首了。”还有一个感人的故事和这部作品有关。德沃夏克在歌剧院担任中提琴手时曾经暗恋歌唱演员约瑟芬娜，并为她谱写过歌曲。后来德沃夏克娶了约瑟芬娜的姐姐，与约瑟芬娜始终保持纯洁的友谊。也许德沃夏克在创作这首大提琴协奏曲时已经预感到约瑟芬娜的不久于人世，所以他把约瑟芬娜最喜爱的一首歌曲《不要打扰我》的一个乐句用进了第二乐章。很快约瑟芬娜的死讯传来，德沃夏克十分悲痛，他把约瑟芬娜喜爱的另一首歌曲的旋律写进了第三乐章结尾。这便是德沃夏克在给出版商的信中所坚持的：“……末乐章是在逐渐消逝中结束的—diminuendo，像是叹息——对第一、第二乐章进行了回忆——独奏逐渐减弱到pp—以后又膨胀起来——最后几小节由乐队演奏，全曲在暴风雨般的激动心情中结束——这就

是我的构思，我不能改变。”

德沃夏克在生命的最后10年，完全面向捷克的文化传统，根据埃尔本的叙事诗集《花束》写了一些交响诗。《水妖》的特点是和声形象丰满，与印象派相近；《正午女巫》则以发展与气氛集中见长；《金纺车》在人类语言的节奏、音调基础上以独特方式发展了器乐主题结构原则；《林中鸽》给人的印象是统一和谐的整体内音响新颖异常。这些作品虽然都是很优秀的管弦乐曲，却不及他在更早时候创作的《狂欢节序曲》广受欢迎。这是他的序曲三部曲《自然、人生与爱情》的第二部，其他两部分别是《在自然王国》和《奥赛罗》。

三、超凡脱俗的“民歌手”雅纳切克



※　雅纳切克画像

在斯梅塔纳和德沃夏克之后，最伟大的捷克作曲家应该是来自摩拉维亚的莱奥斯·雅纳切克。他虽然是在莱比锡和维也纳的音乐学院学习的作曲，但却是一位比斯梅塔纳和德沃夏克更纯粹的民族音乐家。作为乡村学校校长儿子的雅纳切克，他的音乐生涯始于布尔诺圣奥古斯丁修道院的唱诗班，人声是他音乐灵感的源泉。1886年，雅纳切克开始搜集摩拉维亚民间音乐素材，并终生从事这一事业。他像穆索尔斯基一样，首先要求音乐的真实性。他努力追求摩拉维亚民间音乐的调式和声、节奏及色彩特点，并力求反映出“音响的现实”，亦即人类的语言。他的作品以喷涌而出的短小旋律为基础，节奏强烈，犹如一声声呼喊，这是他对语言节奏的热爱而演化出

来的。他的笔记本记录着从城乡各地听到的一些短句，并一一列举说话时的情绪。旋律片断经历着突然的调性和情绪变化，以质朴但却不寻常的手法发展到强烈的感情高潮。从1897年起直至去世，他坚持为民间“吟唱”记谱。进入20世纪以后，雅纳切克受到德彪西、理查·施特劳斯以及斯特拉文斯基等人的影响，创造了全新的、极其现代的和声与对位法观念。他最重要的作品是歌剧《耶奴发》、《死屋手记》、《卡嘉·卡巴诺娃》以及《格利高里弥撒》、《小交响曲》和交响狂想曲《塔拉斯·布尔巴》。

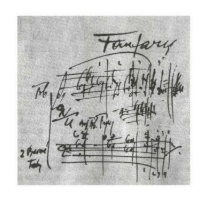
雅纳切克谱写《小交响曲》时已经年届72岁，德高望重，名满天下。他的创作灵感来自在布拉格公园里演奏的铜管乐队，所以这部结构不同寻常的交响曲（由5个短小的乐章组成，更接近嬉游曲或小夜曲，而不是交响曲风格，也未采用交响曲式）在乐队编制上加大了铜管乐的比例，简短的第一乐章用了14支小号、3支大号等，它们主要用来呈现类似圣咏的主题。第二乐章非常精致复杂，管弦乐色彩变化繁多，短小的重复乐段各自建立在不变的节奏型上。第三乐章由加弱音器的弦乐奏出流畅如歌的旋律，木管接过去后开始向高潮发展，最后由铜管推向结束。第四乐章是速度不断变化的舞曲，在作曲配器技法上无懈可击，堪称完美。第五乐章首先由3支

长笛吹出新主题，其他乐器加入之后，弦乐器以美妙的音色为之伴奏。乐章结束时第一乐章主题乐段重现，在原来的小号和大号之外，木管和弦乐将场面铺开，呈现一个辉煌的结尾。

因为捷克作家米兰·昆德拉及其作品日渐普及，雅纳切克的音乐在知识分子和白领阶层的影响力较广，这是一个比较特殊的现象。通过电影《生命中不能承受之轻》而流行的弦乐四重奏和钢琴小品集《落叶覆盖的小路》，似乎在某种程度上也折射了雅纳切克与比他小38岁的古董商妻子卡米拉·斯托斯洛娃缠绵悱恻的爱情故事，这大概也是近年来雅纳切克越来越受追捧的原因吧！



※　雅纳切克的情人卡米拉

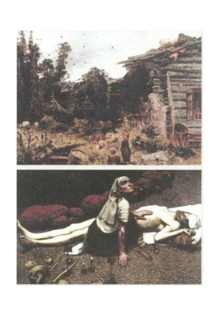


※　雅纳切克《小交响曲》中的信号调手稿



※　雅纳切克1914年在布吕恩

第十二讲　北欧风光：格里与西贝柳斯





与东欧各国的民族乐派相比，斯堪的纳维亚各国的民族音乐是一种完全不同的性质。它的民间音乐之丰富是任何其他民族所难以超越的。民间诗歌繁荣的地方，歌唱总是不会缺乏的，虽然可能没有文字的记载。但是随着历史的发展，斯堪的纳维亚诸国先后经历了弗兰德人、英国人、德国人和意大利人的音乐殖民阶段，到了浪漫主义时期，几乎所有的斯堪的纳维亚作曲家都是在莱比锡求学的，少数人在德累斯顿和柏林学习，他们把德国浪漫主义精神带回了家乡，以适应他们特殊的需要。



※ 格里格时代的奥斯陆

一、峡湾的回声——格里格

※ 格里格画像

在挪威的作曲家当中，叶鲁尔夫是最早强调挪威曲调的，他在歌曲和合唱曲作品中采用了民歌因素。他音乐的好处是安分守己，不超过自己规定的限度。后来的一些音乐家如斯文德森和辛丁则试图顺应柏辽兹和新德意志派的语言，他们的音乐很好听，具有女性的优美，但缺少内涵和鲜明的音乐形象。与他们相比，爱德华·格里格不仅音乐修养更加精湛，而且他第一个把挪威民族音乐素材予以加工整理，并将其提升到艺术性作品的高度。19世纪下半叶，北欧的音乐能够在欧洲流行，主要是格里格的功劳。

格里格的祖先是苏格兰人，18世纪中叶才移居挪威的卑尔根。格里格6岁起随母亲学习钢琴，15岁时被送到莱比锡音乐学院学习钢琴和作曲。求学期间，他患上了肋膜炎，病情十分严重，他不得不抽出时间疗养治疗，病愈后呼吸困难的后遗症时常发作，并最终夺去他的生命。

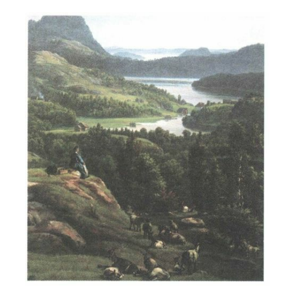
1862年，格里格从莱比锡回国，第二年即去丹麦的哥本哈根演奏旅行，在那里结识了一群悉心创造新民族艺术的志同道合者，并遇到了表妹尼娜·海耶鲁普，后者后来成了他厮守终生的妻子。此时，挪威文化在丹麦文化的影响下受到强烈的压制，格里格越来越意识到本国民间文化的音乐潜力。他在传统通俗音乐的基础上进行创作，以此来促进挪威的民族主义。1864年，格里

格与另一位挪威青年作曲家诺德拉克共同发起成立了“欧忒尔珀社”（欧忒尔珀是希腊神话中司音乐和诗歌的文艺女神），目的是提倡民族音乐，鼓励斯堪的纳维亚青年作曲家积极从事创作，并向听众推荐他们的作品。1866年，诺德拉克在柏林去世，格里格独立担当起完成他遗愿的任务。他努力钻研挪威民间音乐，挪威民歌收集者林德曼所编的《古今挪威山地旋律》和《挪威叙事歌曲》，成为他创作素材的主要来源。



※　格里格的父母

※　挪威的田园风光



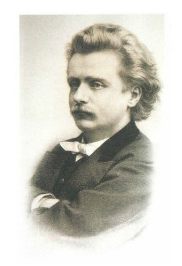
1867年，奥斯陆成立了音乐协会，格里格担任该协会乐队指挥达7年之久。1874年，他获得政府颁发的终身奖金，经济稳定，得以专心作曲。格里格差不多每年秋冬季节都赴欧洲各国巡演，春天和初夏季节则待在1885年建成的位于卑尔根郊外的特罗豪根别墅创作新作品，盛夏时则作远足休假旅行。他是如此喜欢旅行，即使到了暮年仍乐此不疲。1907年秋天，格里格应邀赴英国指挥乐队，在上船之前气喘病发作被送往医院，于9月4日不幸去世。格里格和他的妻子尼娜都被安葬在他别墅下方临近海湾的悬崖石壁中，附近有一个室内音乐厅，还有他的作曲小屋。

格里格属于那种对祖国文化发展起了决定性作用的艺术家，他在一个不很发达的小国开始创作生涯，凭借他的天才将挪威音乐带到世界经典音乐的巅峰。他的音乐作品在题材上和音乐语言

上都是民族的。他可以自如地运用挪威曲调的调性、音调特点，在挪威民间创作的影响下形成了自己的典型风格：运用古老的自然调式、各种功能的和弦之间的多样化混合、长固定音型、多方使用的持续音、有力而尖锐的节奏处理。格里格生来就具有特殊的色彩感，他给和声与结构领域带来了许多新因素。他固有的细腻描绘素质使音乐充满了一种光明、天际和空间的感觉。他的大量音乐遗产中包含了一些主要的音乐体裁：戏剧音乐与合唱音乐、交响乐作品、室内乐重奏曲、钢琴作品和浪漫曲等。



※　19岁时的格里格



※　1868年的格里格，一般认为这张照片是最能突出格里格形貌特征的

格里格的管弦乐作品除早期未出版的C小调交响曲外，都属于组曲或标题性小品类型。为纪念挪威哲学家、剧作家路德维希·霍尔堡诞辰200周年，格里格接受委托创作的《尔堡时代》组曲表现了对巴洛克技术风格和弦彩的巧妙掌握。这是在风格上与巴赫、亨德尔时代旧组曲相近的作品。格里格最优秀的乐队作品都和源自易卜生、比昂逊创作的文学性作品标题有关，其中最著名的是为易卜生戏剧《皮尔·金特》所作的23段配乐，它后来被选出8首编成两部组曲，成为世界各国音乐会上最常演奏的乐曲之一。

皮尔·金特是挪威民间童话中一个富于幻想、与现实格格不入的人物，有“挪威浮士

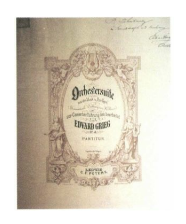
德”之称。他放纵好色，见异思迁，长期离家在外，四处冒险游荡，晚年病困潦倒，返乡后死在始终忠贞于他的未婚妻索尔维格的怀抱里，并因此获得救赎。格里格于1891年最后编订的组曲由“晨景”、“奥赛之死”、“阿妮特拉舞曲”、“在山魔王的宫殿里”（以上为第一组曲）、“英格丽德的悲叹”、“阿拉伯舞曲”、“皮尔·金特返乡”、“索尔维格之歌”（以上为第二组曲）构成，其中“晨景”描绘的是摩洛哥海岸的清晨景象，由长笛吹出牧歌式主题；“奥赛之死”表现的是皮尔·金特回家为母亲送葬的场景，情绪悲哀肃穆，是音乐史上最著名的葬礼音乐之一；“阿妮特拉舞曲”是用玛祖卡节奏写成的具有浓郁东方风情的舞曲，这是阿妮特拉公主诱惑皮尔·金特的舞蹈音乐；“在山魔王的宫殿里”是挪威最具知名度的音乐，它描绘的是山魔王洞穴里群妖乱舞的场面，节奏铿锵，音响火爆。第二组曲的上演频率明显不如第一组曲，但其中的“索尔维格之歌”却是挪威家喻户晓的旋律，原是剧中索尔维格在茅屋前纺纱时唱的一首思念歌曲，却经常被理解为剧终时皮尔·金特濒死之际索尔维格为他唱的“摇篮曲”。



※　挪威戏剧家易卜生



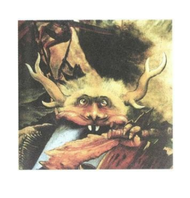
※　A小调钢琴协奏曲手稿



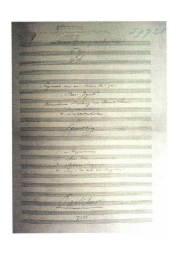
※　《皮尔·金特》乐队组曲总谱封面

格里格蜚声国际乐坛最重要的作品是A小调钢琴协奏曲。格里格创作这部协奏曲的时候年方25岁，且新婚不久。1868年夏天，他携妻子和刚出生的女儿来到丹麦的一处僻静农舍，几乎一气呵成地完成了这首北欧民族风情浓郁的钢琴协奏曲，并于1869年4月3日在哥本哈根举行首演。第二年，格里格携这首协奏曲拜访了李斯特，并接受后者意见进行了多次修改。第一乐章有6小节的序奏，在定音鼓滚奏渐强的声音达到高潮时，钢琴以辉煌而势不可当的和弦及八度，从钢琴的最高音区急剧下降至最低音处，接着又以振奋人心的琶音波浪席卷而上，引出由木管吹出的平静主题。它在木管乐器上连绵不断地进行，不久便由钢琴接过去。第二主题优雅而低沉，曾经在1872年接受李斯特的意见而由小号呈现，现在通行的版本则是采用大提琴声部。钢琴独奏部分在乐队接过去之前急剧地发展这个主题。再现部之后是一个钢琴独奏颇有气势的华彩乐段，由它将亢奋的情绪推向结尾。第二乐章由加弱音器的弦乐以温柔的声音开始，钢琴奏出自己的主题，从平静幻想的歌调向第三乐章过渡，钢琴高音部分的颤音和倦慵的琶音渐渐接近末乐章辉煌闪亮的走句，没有停顿地直奔挪威民间舞蹈“拉林舞”的主题，气氛热烈而富有活力。中段主题更加富于歌唱性，其气势宽广带有史诗性的显著特

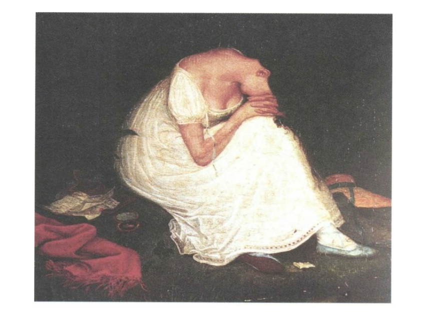
征。当“拉林舞”的叠句重新回来时，节奏从两拍子转换成三拍子的流行舞蹈“春舞”，使得全曲结束在庄严宏伟、热烈喧腾的狂欢场面上。A小调钢琴协奏曲是格里格在这个体裁领域取得的重大成就，也是为作曲家带来世界性声誉的第一部大型作品。那明快动人的音乐仿佛是挪威的颂歌，慢乐章中温暖抒情的段落表现了最杰出的格里格风格。



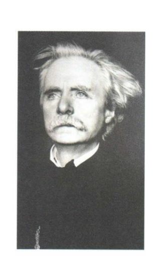
※ 《皮尔·金特》中山魔王宫殿里的魔王



※ 《皮尔·金特》总谱手稿



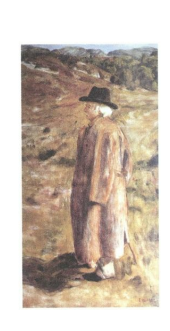
※　《皮尔·金特》中『英格丽德的悲叹』



※　格里格已经成为挪威的象征

从格里格的整个创作生涯来看，他主要还是一个抒情小品作曲家，他出色的才能大多显露在钢琴和室内乐的创作上。他的小型钢琴作品可以与抒情诗相比，许多小曲都带有描写性的标题，

一个简单的旋律就能托出全部的感情，所以格里格在生前即享有“北方的肖邦”之美誉。在1867年至1901年间，格里格陆续出版了10卷钢琴独奏的《抒情小品》集。作曲家在这些作品里以新的方式继承了浪漫派标题性传统，创造了表述艺术家印象的一本特殊的日记。这里有北方风光（《故乡》、《春天》、《林中的幽静》、《山地夜晚》），有奇特的民间幻想形象（《爱尔菲之舞》、《地精出动》、《柯波尔德》），有诗意化情绪意境（《小咏叹调》、《感伤》、《夜曲》、《少年时代》），有乡间日常生活的场景（《特罗豪根的婚礼》、《摇篮曲》、《牧童》）。在写作这些小品的同时，格里格也十分重视奏鸣曲和变奏套曲的创作。他青年时代写出的E小调奏鸣曲充满浪漫主义的激情，是他钢琴作品中的佼佼者。

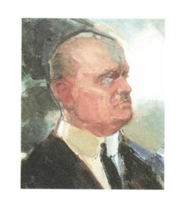


※ 格里格漫步在挪威的土地上，1902年画作



※ 1888年格里格夫妇在伦敦合影

二、孤寂的湖泊——西贝柳斯

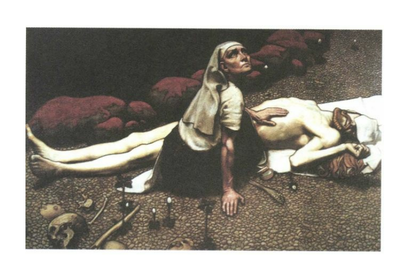


※ 西贝柳斯画像

同斯梅塔纳一样，让·西贝柳斯的一生都伴随着争取民族独立的斗争。19世纪的最后几十年

里，芬兰为摆脱沙皇俄国的统治而斗争，由此产生了西贝柳斯的伟大民族艺术。它引起了世界的注意，宣告芬兰的音乐艺术已经成熟了。

西贝柳斯1865年生于军医家庭，9岁开始学钢琴，14岁开始学小提琴，1885年入赫尔辛基大学读法律，不到一学期就转入音乐学院学作曲和小提琴，并先后去柏林和维也纳深造过。西贝柳斯饱读本国文学，尤其熟悉民族史诗《卡莱瓦拉》，从中汲取交响诗的题材以及声乐曲的歌词。他的音乐灵感来自他对大自然的热爱，来自北国特有的大自然景色。但从另一方面讲，他并不引用或模仿民歌，作品中很少有民歌影响的痕迹。



※　《列敏凯宁》的故事

与格里格正好相反，西贝柳斯的音乐创作是

在古典乐派和浪漫派传统的规范中形成的。格里格擅长民族风味浓郁的抒情小品、歌曲和戏剧配乐，西贝柳斯的不朽才华则是通过7部交响曲、若干首交响诗和1首小提琴协奏曲来体现的。他于1892年创作的乐队、合唱、独唱的交响曲《库列沃》是芬兰音乐史上用民族史诗题材写成的第一部重要作品。交响诗《萨加》以及交响组曲《列敏凯宁》（其中包括著名的《图涅拉的天鹅》）使西贝柳斯获得了世界性声誉。他的早期作品明显带有民族乐派的色彩，爱国主义和民族解放的主题在他的许多合唱曲和戏剧配乐中有所体现。《国王克里斯蒂安二世》、《历史场景》等戏剧配乐主题与争取民族独立的思想相呼应，《历史场景》的终曲便是享有世界声誉的交响诗《芬兰颂》。

西贝柳斯在作曲家当中算是一个长寿者，他虽然去世于1957年，但自1925年之后便再无重要的作品问世。他的7部交响曲第一部完成于1899年，最后一部作于1924年。他最著名的交响诗大多作于19世纪90年代，只有《波赫约拉的女儿》和《塔皮奥拉》作于20世纪。

西贝柳斯的交响曲虽然不含有标题，但它们的情绪一形象结构和音乐体现手法各不相同。西贝柳斯将交响曲当作用乐器来表演的戏剧处理，它概括地揭示了广泛的形象群，其中有英雄史诗

性、戏剧性、抒情性、田园诗意性、深刻心理描绘性等多方面形象。虽然这些交响曲在形式上也存在着差异——如第三、第五交响曲是3乐章形式，第七交响曲将各乐章或各段连接，实际上是一首长大的单乐章作品——但是它们仍表现出相类的风格特型：主题鲜明，多半带有歌唱性的、时而是颂歌性的豪迈气质，主题的发展与变奏结合，熟悉主题变奏艺术，集中运用古典派和浪漫派曲式结构原则，方式灵活的管弦乐复调处理手法，多方面独特运用乐队的音色层次。

许多音乐理论家都认为西贝柳斯最初的两部交响曲受到俄国民族乐派和德国浪漫乐派的强烈影响，尤其是E小调第一交响曲中那激越起伏的感情和乐句较长的旋律，均反映出柴科夫斯基悲怆性音乐语言的特点。即便如此，我们还是能够从这部由作曲家在32岁时写出的第一部交响曲中听到独有的节奏和旋律特征，和声虽然保守，但配器别具一格且富于想象力，特别是木管高音区冷色调的运用。比如第一乐章单簧管奏出长长的旋律，定音鼓轻微的敲打作为伴奏，这种对“孤寂”意境的渲染在以后的西贝柳斯交响曲中非常容易辨认。另外在第一乐章结尾处，定音鼓的戏剧性滚奏的突然消失，随之两个平静沉稳的拨奏和弦式的结束，都是令人印象深刻的处理手法。

D大调第二交响曲在形式上虽然遵守古典乐

派与浪漫乐派的传统，但充分发挥了芬兰的乡土特征。这首宏伟的英雄史诗性套曲用不断变幻的形象——悲壮斗争、北方传奇、勇士壮举——来表现祖国主题。它与爱国主义的交响诗《芬兰颂》是同一时期的作品，两者在精神层面颇有内在的联系，主旨是“芬兰为政治自由而斗争”。第一乐章没有引子，双簧管和单簧管在弦乐器宁静地拨动重复和弦之上奏出朴实无华的民歌式曲调，再由圆号和另一只单簧管与之呼应。整个乐章充满田园风光情调，但似乎山雨欲来，隐约的戏剧性背景上是略带凄婉幽怨的愁绪。第二乐章明显强调了戏剧性，大提琴和低音提琴音色幽暗低沉的轻柔拨奏引出两只大管奏出的哀歌，当铜管乐器的和弦越来越强烈越来越刺耳的时候，内在的紧张情绪达到顶点。第三乐章给人深刻印象的是三声中部的一个情感动人的怀旧主题，它以同一个音的8次反复开始，在谐谑曲的末尾再次返回，消失在由第四乐章第一主题的前3个音构成的逐步上升的模进中，乐曲渐强不间断地进入第四乐章。整部交响曲的高潮是胜利的颂歌，第二主题是强壮有力的进行曲，低音弦乐器中奔驰的持续音型使它的紧张度增强。在戏剧性的展开部结尾，第一主题简单的3个音符的基础片段缓慢而坚定地从乐队的最低声部攀登至具有惊人威力的高潮。虽然这部交响曲具有鲜明的芬兰民族

特征，但西贝柳斯并不同意将它归结为“爱国主义”作品，他显然有意遵循了古典主义交响曲的创作原则，尽可能回避浪漫主义倾向，他更希望这是一部涉及芬兰古老历史的史诗作品。



※　西贝柳斯出生地的风景



※　西贝柳斯第二交响曲描绘的风景



※　西贝柳斯和友人在一起

标志着西贝柳斯事业、个人生活和艺术发展转折点的只有3个乐章的C大调第三交响曲，虽然规模较小，风格简洁，带有明显的新古典主义特征，但将谐谑曲的要素巧妙地织入第二乐章变奏曲般的慢板，而在第三乐章占主导地位的是明朗的诗意化情绪，音乐带有独特的抒情直观性，并且在技术方面有许多有益的尝试。1904年，西贝柳斯携妻子和3个女儿迁居至图苏拉湖畔的木屋别墅，身处芬兰最迷人的湖光水色之间，西贝柳斯开始创作第三交响曲。此后50余年，西贝柳斯大部分时间在这里度过，许多重要作品都是在这里酝酿完成的。西贝柳斯曾和友人说："说我是个梦想家和大自然的诗人，一点都不错，我爱发自林间田野、水流山谷的神秘声音。对我来说，大自然的确是一部奇书。"

A小调第四交响曲在革新的道路上走得更远，在形式上更突出古典主义简洁与浓缩的作

风。它禁欲般地排除了管弦乐的色彩效果，扬弃了富于表情的长旋律，取而代之的是动机不太连贯的展开所产生的绵密效果，曲调也频繁使用切分音，节奏非常自由。在音乐专家的眼里，这部交响曲的总谱自始至终没有一个多余的音符，紧凑的结构和严格求简的配器使它成为近代交响曲不可多得的典范之作。但是在音乐史家看来，这部交响曲的里程碑意义却在于它的现代性，充满不协和音的尖锐企图的和声、极端的强弱奏、神奇怪异的旋律、出人意表的打击乐效果以及阴郁和惶然不安的情绪，无一不昭示了20世纪音乐的方向。今天，许多西贝柳斯的崇拜者干脆认为，第四交响曲是西贝柳斯最伟大的一部交响曲，甚至将其评为音乐史上最伟大的十部交响曲之一。撰有《管弦乐名曲解说》一书的著名指挥家爱德华·唐斯的父亲就是西贝柳斯第四交响曲的衷心热爱者，当这部交响曲1914年在波士顿首演的时候，奥林·唐斯不仅撰文大加赞美，而且为《波士顿邮报》写下非常到位的分析文章，现摘录如下：

> 第一乐章的曲式最为自由，有一个阴沉的、下行的引子。铜管乐器中的粗糙鲁莽的进行引出一个徘徊不定的开端，它从E小调开始，通过许多不同的小调直到升F大调。这个地方或许可以称作乐章的正式开头，情绪柔和而凄苍。这一段有导致弦乐器中以对位构成的奇特而变幻不定的背景，在这背景上各种木管乐器奏出古怪的曲调，后来又回到升F大调部分的柔和情绪，然后这一

简短的乐章，被称为“A小调”交响曲的第一乐章，结束在优美的田园性的A大调上。

谐谑曲也同样是独特非凡的，虽然它的曲式非常清晰。它狂野而永不宁静。某些乐器和调性的与众不同的并置，其效果只能耳闻，难以形容。在主要的一个主题中的两个音构成的古怪高潮之后，许多乐器一次又一次地吼叫出同一个动机，于是这一乐章突然轻轻地结束。

慢乐章比任何其他乐章都更具有纯净之美。开始时是木管乐器中的对话和各式各样乐器组中的自由前奏，然后在高音弦乐器闪闪发光的伴奏声中，大提琴唱出这一乐章的真正主题，它是一首宽广高雅的歌曲，在这些特征上很像布鲁克纳的主题，由乐队反复奏出，期间受到几个插部的干扰，但给人的印象越来越深刻。乐章的结束极其神秘，中提琴和加弱音器的圆号持续奏出一个升C音，而木管乐器和弦乐器却回声般地奏出前面一个经过句中的一些片段。



※　西贝柳斯的许多作品以北欧神话为内容的



※　北欧的民间传说

但是在4个乐章中，也许这最后一个乐章是最为粗鲁和异想天开了。立即由小提琴奏出主题的第一句，以后就再也没有听到，但是主体的后一半却以变奏处理，而且其中的一个简短的动机是作为这一乐章的主要乐思的。这一动机先是4个音符：一个三连音和一个四分音符，随后是答话似的4个四分音符，往往是在铃声或加弱音器的圆号声中。接下去的一段是弦乐器的碎弓在颤动的低声部上逐渐上升，长笛和双簧管可怕地叫喊着，实际上是在另一个调性中。反复出现的降A大调的属七和弦及主和弦的连续进行所发出的撞击之声后，木管乐器发展着一个三声部和声、进行曲般的节奏的古怪的颂歌。

尽管这一效果是非常独特有趣的，然而它并不比这一交响曲的其他许多段落更甚……再往后是圆号和木管乐器持续奏出第二位置的C大调和弦，而弦乐器上下飕飕飞行般地奏着音阶，铃兴高采烈地敲着，小号把它的音型从原先的ppp增强至fff,一鼓作气地奏出前面出现过的开始主题的片段。进行曲式的主题又重新回来并得到发展。带有木管乐器的不合调的叫喊声的弦乐段落以回旋曲形式再次出现，最后，这一卓越的乐章以极为灰暗、毫无生气的情调结束：A小调中双簧管（七度跳

进）的诉说以及弦乐器中的轻轻的沮丧的和弦越来越轻，越来越晦暗。

与第四交响曲形成对比，降E大调第五交响曲体现了作曲家明朗与乐观的一面，它以大自然景象和民间欢庆场面为主，形式自由而非传统化。各个乐章的音调相近，主题带有贯穿性，但悠扬欢愉的旋律比比皆是。这部交响曲在1915年西贝柳斯50岁诞辰那天首演，被认为是芬兰民族的重大事件。

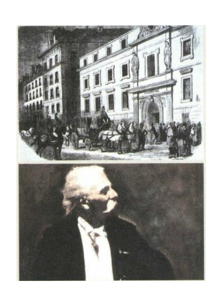
1923年完成的第六交响曲距第五交响曲的首演有8年的时间。这部在性格上属于古代希腊“多利安调式”的标准4乐章作品，除了稍微有一点田园的气氛外，整体的色彩是暗淡冷漠的，虽然也有明暗对比的效果，但仍以低沉的色调为主。4个乐章音调基本一致，相互之间没有明显的界限。

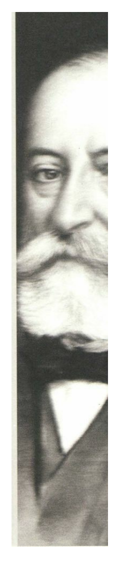
第七交响曲在创作过程中曾被称为“幻想交响曲”。它的最大特色固然在于使用单乐章的形式，但是在这个唯一的乐章中却巧妙地植入了传统交响曲中4个乐章的要素，然后相互以有机性的关联融合成一个整体。它不仅是以前6首交响曲的高度概括和总结，更有意义的是，它将交响曲和交响诗的精神以高度完美的形态结合起来。在贝多芬之后，旋律线条如此完美，形式如此严整明晰，而音乐性质又是那么庄严的交响曲，实

在是不多见的。

完成于1905年的D小调小提琴协奏曲无疑是20世纪的经典杰作。这部具有真正交响曲气质的协奏曲在结构上既像浪漫派那样自如，同时又显得严整精致，它不仅具有深刻独特的音乐性，旋律的气息也是宽广浩瀚。西贝柳斯曾有志成为一名小提琴家，他对独奏乐器的细致了解使小提琴在这里充分发挥了华丽的技巧和演奏效果。除了这首协奏曲之外，西贝柳斯还为他心爱的乐器写了两首小夜曲、六首带乐队伴奏的幽默曲和两首奏鸣曲。他于1929年发表的最后一首作品也是一首小提琴曲。

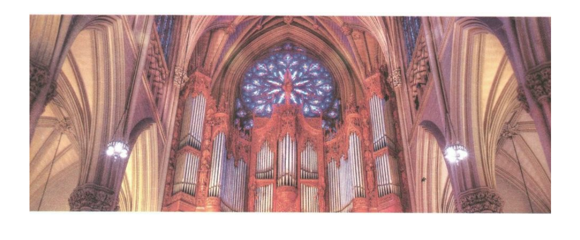
第十三讲　法兰西的浪漫余韵





迷人的法兰西为音乐的浪漫主义运动贡献了伟大的柏辽兹，还催化了李斯特和肖邦的脱胎换骨。当我们已经习惯把德国的浪漫主义作为浪漫派音乐的主流时，我们不能不看到，19世纪中叶的法国作曲家们已经穿越几乎覆盖整个欧洲的浪漫主义灌木丛，重新找到了自己的道路。虽然稍微年长的夏尔·古诺的主要贡献在歌剧方面，有里程碑式的《浮士德》和《罗密欧与朱丽叶》载入浪漫主义大歌剧史册，但赛萨尔·弗朗克、拉罗、圣-桑以及学生辈的弗雷、丹第和肖松等人虽然也涉猎歌剧，但主要的成就仍在交响乐领域。浪漫主义的交响乐在民族乐派之外，因为有法兰西的余韵而显得更加美

艳灿烂，它甚至还直接孕育了印象派音乐的诞生。



※　弗朗克、圣-桑与弗雷在当时都是管风琴师的身份

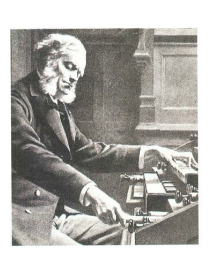
一、法兰西的“异教”圣徒——弗朗克

赛萨尔·弗朗克是安东·布鲁克纳的法国同行。他们的经历和性格如此相似，以至于使人无法在音乐史上将他们分开，他们都是浪漫主义者，不仅深受贝多芬晚期作品的影响，而且也是瓦格纳的忠实信徒。他们也同时具有一种庄严的神秘感，向我们揭示出忠贞不渝、天真纯朴的信徒的风貌和纯洁的灵魂。他们宗教信仰似的音乐是如此的天真和有力，其思想的崇高、灵感的宏伟、结构整体在线条上的精致弯曲，使我们不禁联想到那些奇妙的哥特式教堂建筑。所不同的

是，弗朗克在法国的地位日益崇高，他是19世纪70年代以后形成的年轻法国乐派的真正首领，丹第、肖松、皮尔涅等都是他的学生。弗朗克由于终年忙于教学和管风琴的演奏，作曲时间很少，所以作品数量并不多，但体裁却遍及歌剧、清唱剧、宗教音乐、交响曲、交响诗、室内乐、管风琴、钢琴和小提琴各个领域。这一点是布鲁克纳所无法相比的。

弗朗克1822年出生于列日，原籍是比利时，父亲是银行家，于1835年全家移居巴黎。1837年，弗朗克和哥哥一起入巴黎音乐学院，并接连获得“钢琴荣誉大奖”、赋格一等奖和管风琴二等奖。当他准备参加罗马大奖的角逐时，父亲又把他带回比利时。1844年，他重返巴黎以后，便担任圣克洛蒂尔德教堂管风琴师和巴黎音乐学院教授，此外还从事指挥活动。1874年11月，弗朗克听了瓦格纳的歌剧《特里斯坦与伊索尔德》第一幕前奏曲之后，在瓦格纳半音化和声的启发下，根据《马太福音》第五章写下了清唱剧《八福》；接着又写下多部交响乐杰作，包括3首交响诗《神怪》、《被诅咒的猎人》和《普绪克》、交响变奏曲、D小调交响曲和稍早时期根据法国诗人勒孔特·德·里斯勒的诗写的交响诗《风神》等。不过瓦格纳对弗朗克的影响，也仅是促成他半音和声的一种因素，更重要的因素还

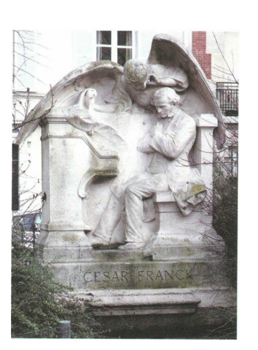
是他在管风琴上微妙的变化与和声色彩的即兴演奏。他的许多杰作都是在50岁以后写下的，与布鲁克纳的作品命运相同，它们要么得不到演出的机会，要么即使演出了也受到攻击和冷落。他第一次巨大的成功是在他去世的那一年（1890年），法兰西民族协会为他举办音乐会，由伊萨依四重奏团首次演出他的D大调弦乐四重奏，当时全场掌声雷动，观众全都站了起来向作曲家欢呼，这位善良的老人欢欣地说：“看啊，现在他们终于开始理解我了！”就在这一年，68岁的老人步履蹒跚地去学生家上课，不幸被公共马车撞伤，短期休养后他宣称自己已经恢复健康而继续工作，结果伤口未能愈合而并发成胸膜炎，于当年11月8日去世。



※　弗朗克定居巴黎期间，兼任管风琴师和巴黎音乐学院教授，以管风琴演奏闻名整个欧洲

弗朗克最重要的作品是他的D小调交响曲，它在法国交响曲文献中的地位大概只有柏辽兹的《幻想交响曲》和圣-桑的《管风琴交响曲》才能相比。此曲最大的特征是运用了3个循环动机将3个乐章连接起来。它的开始主题是一个多世纪以来一直吸引作曲家们的那类乐句。贝多芬在他最后一首弦乐四重奏中用了这类乐句并且在音符上面写道：“必然是这样吗？”瓦格纳在《尼伯龙根的指环》中把它作为命运的疑问主题，李斯特则再一次把它用作交响诗《前奏曲》中的主要主题。弗朗克没有给这个主题命名，而是把它放在交响曲的引子中作为一个缓慢不祥的问句，乐队一次又一次地发出这个问句，直到在快速的主部中以更明确的姿态歌唱出来，成为生气勃勃、富有动力的第一主题。接着出现的是洋溢着魅力的“希望动机”，它与第一个动机交相辉映，展开情绪上的冲突，直到最后得到一个突然爆发的肯定解答，管风琴般深沉厚重的音响代表了“信仰的动机”，使乐曲达到深邃的境界。第二乐章具有沉重的节奏、暗淡的和声与深深哀愁的旋律，给人以送葬进行曲风格的感觉。乐章从非常有节奏感的16小节伴奏动机开始，英国管在弦乐和竖琴的轻柔伴奏下奏出孤独倾诉般的主题，旋律充满温柔的伤感，犹如日暮黄昏独自一人在感谢神的慈爱，并在灵魂深处受到深沉的震

撼。当该主题在木管的弱奏和竖琴的上行琶音中再次出现时，乐章在平稳的大调中宣告终止。第三乐章接着第二乐章终止时的降B大调，以一个短小的引子导出大提琴和大管在主调上呈示新的主题。第二主题在弦乐上出现，它不由自主地反复上一个乐章的主题，并从力度上推向一个高潮，它所表现出来的欣喜之情常被人称作“欢喜动机”。虽然这个乐章在气势上始终处于情绪的亢奋当中，但对哀愁疑问的坚定回答还是奠定了胜利凯旋的基调。



※　建于弗朗克去世后一年（1891）的纪念碑，位于巴黎塞缪尔·卢梭广场

与D小调交响曲一起经常被演奏和录音的是

弗朗克为钢琴与乐队而写的《交响变奏曲》。这部作品同样使用了“循环动机”的手法。当弦乐快速突兀地奏出进行曲节奏的乐句之后，钢琴就应答似的弹出忧郁温雅的“速度转慢”的主题，接着这两个旋律经过问答式的反复之后，共同构成了新的主题。变奏便在这个新主题上展开，其实并没有出现过几次变奏，而是以非常自由的方法组成的几个动机发展成协奏曲或交响曲风格的交响乐作品，可以辨认出“快-慢-快”的3乐章结构。演奏这部作品的权威、法国著名钢琴家阿尔弗雷德·科尔托评价说：“毫无疑问，这是弗朗克音乐中最完美的艺术品。我虽不以为最美，却是最纯粹、最精练的杰作。”

其实仅从交响乐思维及配器手法来看，弗朗克是离瓦格纳最近的人。他的交响诗我们甚至可以当作“无词的瓦格纳”来欣赏，就像我们在聆听《尼伯龙根的指环》中的管弦乐一样。1876年完成的《风神》以音乐来描绘“微风轻轻地吹，厚厚的云层飘浮着，带着春天和煦的气息”以及精灵轻轻的耳语等想象中的氛围。开始是活泼的小快板，由弦乐合奏带有ppp力度标记的半音阶动机，接着独奏单簧管和独奏双簧管先后重复相同的半音动机，反复强调节奏，直到全体管弦乐加入后掀起高潮。第二主题是一支柔美的旋律，由单簧管独奏，接着是小提琴和大提琴齐奏反

复，最后仍旧在这个主题上以弱奏宁静地结束。在门德尔松之后德彪西之前，能够
将“云”和“风”的诗意幻想通过交响乐表现得如此富有意境，弗朗克堪称印象派的先驱。

《被诅咒的猎人》是弗朗克60岁时所作，内容来自德国诗人毕尔格尔的童话叙事诗，讲述一个猎人因不去教堂做礼拜而遭到神的诅咒并被魔鬼拖入地狱的故事。题材虽然简单，但管弦乐音响特别华丽灿烂，具有十分具象的描绘性。首先是圆号高亢的号角华彩，接着是响彻四方的回声与之呼应。然后传来教堂的钟声余音缭绕，由大提琴奏出的圣咏风格的主题响起，是很亲切的礼拜天晴朗的早晨的感觉。当号角再次响起的时候，不敬神的猎人踏着策马般的节奏去打猎了，音乐开始在这个节奏型上丰富发展，直奔高潮。当庄严的慢板沉重奏响时，上帝对猎人的惩罚降临了——骏马止步，号角喑哑，上帝的声音在天上回荡：“你这无法无天的恶徒，你已经受到永恒的诅咒！”被诅咒的猎人开始被狂舞的地狱群魔追赶，音乐的速度逐渐加快到急板，堕入地狱的猎人将永受狩猎之苦。

弗朗克最著名的交响诗《普绪克》作于1887年，是作曲家最后的交响乐作品，他把它题献给学生文森特·丹第。普绪克是希腊神话中爱神厄洛斯的情人，因美貌而遭天后妒忌，险遭杀害。

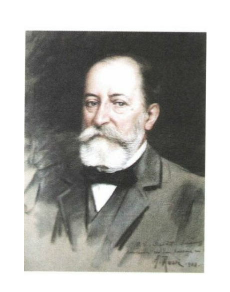
磨难之后，她得以与爱神厄洛斯相爱，升天后产下一女，名为“快乐”。弗朗克为了丰富音乐的表现手法，增加了女高音、女低音、男高音三部合唱，有时感觉像是一部不完整的清唱剧。全曲为3部结构，由6个段落均衡地组成：普绪克的安睡——平静的前奏曲，睡眠主题由单簧管在弦乐的伴奏下奏出；微风中苏醒的普绪克——普绪克苏醒后被厄洛斯带到神秘的世界；厄洛斯的花园——普绪克置身花团锦簇的仙境中，耳畔回荡着爱的细语，木管描绘并模仿鸟鸣，合唱队唱出“求爱之歌”；普绪克和厄洛斯——管弦乐奏出代表厄洛斯的主题，以大提琴为中心的低音乐器和小提琴组展开爱的二重唱；惩罚：普绪克的忍耐和怨言——厄洛斯被神秘的乌云遮蔽，普绪克想拨散乌云结果跌落尘埃，经受爱情的考验；被赦免的普绪克（神的选民）——神爱与赎罪，爱情幸福的巅峰。

正如弗朗克的学生丹第所言，“法国的交响音乐艺术诞生于赛萨尔·弗朗克及其同仁”。法国的交响乐因为弗朗克的出现而开始了一个崭新时期，他虽然作品数量不多，却是足以与德奥的勃拉姆斯和布鲁克纳相提并论的交响乐作曲家，无论是在遵循古典形式方面还是对“循环往复”主题动机的发明，甚至在配器法方面，弗朗克都是浪漫主义的集大成者。从个人生涯和信仰

来说，他是一个带有“异教”色彩的“圣徒”，对神和音乐有着病态般的迷恋。

弗朗克的创作不仅影响着与他同时代的作曲家，而且还影响年轻一代如杜卡、德彪西和奥乃格等。他和勃拉姆斯、布鲁克纳以及雷格尔等人以自身的创作为20世纪音乐中新古典主义的崛起提供了部分准备，而他的和声语言也相对于印象派的若干手法有了超前的表现。

二、交响乐中的管风琴——圣-桑



※　圣-桑

卡米尔·圣-桑1835年生于巴黎，父亲早逝，由母亲和姨妈抚养成人。像莫扎特和门德尔松的少年经历一样，圣-桑也曾经被视为音乐神

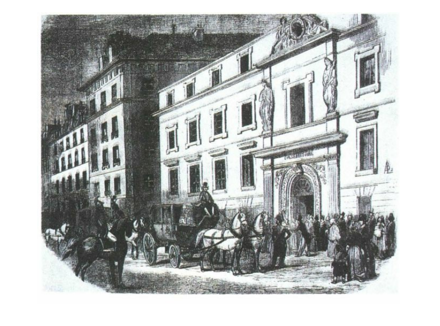
童，为人津津乐道。他很小的时候就能辨别乐音，能从玻璃杯的敲击声、蜡烛盘的微响声及钟声中识别音符的高低。两岁即随姨妈学习钢琴，3岁开始作曲，10岁就登台演奏莫扎特和贝多芬的钢琴协奏曲，当时的《音乐评论报》这样评价道："没有谱子在前面，他毫不费力地演奏着，在整个乐队发出如雷声般的强烈效果中，他的弹奏听来仍是那么清晰，优美文雅，并且表情丰富。"圣-桑14岁时进入贝诺伊斯的管风琴班学习，宗教音乐的庄严肃穆同样打动了他的心，但是他的理解方式不同于弗朗克，他感兴趣的是基督教义的宏大结构和宗教仪式的壮观场面。通过管风琴，他懂得了巴赫和亨德尔。

1848年前后，圣-桑通过圣·洁契丽亚协会的音乐会接触到门德尔松、舒曼、瓦格纳和柏辽兹等人的作品。虽然他狂热崇拜这些浪漫主义作曲家及其作品，但他也认识到这些音乐所存在的问题，比如门德尔松过于柔软与和谐、舒曼浪漫气息太重、瓦格纳不够慎重、柏辽兹想象力过于放荡不羁等。须知这个时候，圣-桑年仅13岁。他的第一交响曲作于18岁，他在这一年认识了李斯特，从此这位非凡的人物在他心目中一直占据崇高的地位。1886年7月，李斯特在拜罗伊特病逝的消息传来，圣-桑在即将出版的E小调第三交响曲"管风琴"总谱的扉页上题词——"纪念费

兰茨·李斯特”。

圣-桑的音乐学习生涯里有过许多老师，其中最著名的是古诺。他曾两次参加罗马作曲奖金的竞赛，但都遭遇失败。不过这个时期他写作的很多作品却不断受到好评，比如《圣洁契丽亚颂歌》、3首交响曲、1首小提琴协奏曲和钢琴五重奏等。值得指出的是，圣一桑的兴趣并不完全在音乐方面，他学识渊博，趣味广泛，有着强烈的求知欲，对文学、哲学、科学特别是天文学钻研颇多。他喜欢阅读孔德、福楼拜和丹纳等人的著作，积极参与到当时的“实证运动”当中，同时他还是造诣颇深的水彩画家。

法国在1870年普法战争中的失败直接催生了“民族音乐协会”在1871年2月的诞生，这是圣-桑联合一群青年音乐家旨在发展弘扬法国民族音乐的一次进步活动。在此之后不到十年的时间里，圣-桑创作了一生最重要的音乐作品，包括4首交响诗、大提琴奏鸣曲、第四钢琴协奏曲、《安魂曲》和歌剧《参孙与达丽拉》。我们将要重点介绍的第三交响曲“管风琴”虽然完成于1886年，但构思早在这个时期就开始了。



※　巴黎音乐学校，圣-桑曾在此任教

据说圣-桑至少写过5首交响曲，但保留下来的只有已经编号的3首，尤以E小调第三经常被演奏录音，成为与柏辽兹的《幻想交响曲》、弗朗克的《D小调交响曲》并称于世的法国浪漫主义交响曲的代表作。无独有偶，圣一桑也在交响曲中运用了极巧妙的循环形式，将全曲导入一个崭新而极度紧密的结构中。全曲虽然只有两个乐章，却可以在内容上划分为4段，即第一乐章的“有节制的快板”和“稍慢但不及柔板”，第二乐章的“有节制的快板-急板-有节制的快板”和“快板”。圣一桑在这部交响曲采用的乐队编制也是他从前未有过的大阵容，3管编制又加上四手联弹的钢琴和管风琴，当它们在第二乐章的下半部分一起奏响时，效果非常惊人，可谓

马勒之前最雄伟壮阔的交响乐高潮。

圣-桑的5首钢琴协奏曲也非常出色，尤以G小调第二和F大调第四特别值得一听。第二写于1868年，由安东·鲁宾斯坦当年在巴黎首演。第四写于1875年，由作曲家亲自担任首演的弹奏。这首协奏曲的结构和第三交响曲一样，虽然分两个乐章，但内容其实还是被划为4段，有两个中心主题一直贯穿下来，以变奏形式循环进行，有点接近柏辽兹的“固定乐思”。

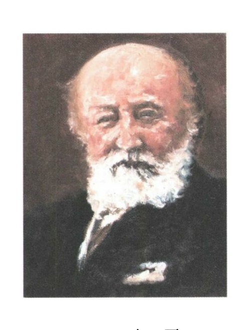
笔者个人比较喜欢圣-桑的交响诗，特别是《翁法勒的纺车》、《法厄同》、《骷髅之舞》和《赫尔克利斯的青春》，无论从曲式构思到富于灵感的乐思，从管弦乐配器到音乐的色彩，都不在圣-桑所特别尊崇的李斯特之下。《翁法勒的纺车》在加弱音器的小提琴和长笛奏出琶音的小行板引子后，以弦乐六连音震音描绘出纺车的动机，大力神被罚为美丽的王后翁法勒纺纱，本身的戏剧性为管弦乐的发挥提供了空间，乐队的高潮过后交替出现纺车声和女人们的嘲笑声，不久还有爱情的倾诉和反抗嘲笑的主题一一登场。如果说《翁法勒的纺车》是一首交响谐谑曲的话，《法厄同》则以进行曲的节奏支配全曲，主题由弦乐平稳轻松的合奏和紧凑的小鼓点呈现，当旋律性的副主题出现时，这一节奏变作为音乐的背景，法厄同驾驶着太阳车奔驰在天空，燃烧

的车、宙斯盛怒的惊雷……法厄同死后是一段平静的尾声。就知名度而言，《骷髅之舞》和《动物狂欢节》一样，是圣-桑的标签性作品。全曲以圆舞曲形式写成，从性格上说是骷髅的谐谑舞曲。小提琴独奏表现骷髅的独舞，木琴写实地传达出跳舞时骷髅撞击在一起的令人毛骨悚然的声响，竖琴表现深夜阴森的气氛。最后吵闹的高潮突然停止——独奏双簧管奏出雄鸡的报晓声，一切顿时销声匿迹。《赫尔克利斯的青春》描写的是大力神抵御山林水泽仙女的诱惑将自己磨砺成永生之人的故事。全曲有两个主题，一个是使用对位手法的斗争性主题，代表大力神的阳刚之气；一个是性感的甜美主题，表现仙女美貌的诱惑，最终第一个主题占了上风，乐曲以英雄的胜利结束。

圣-桑作于1886年的《动物狂欢节》是他最具世界声誉的作品，却因为圣-桑留下的遗言，在其死后才告出版，当然作曲家生前也没有听到这部作品被演奏。《动物狂欢节》以两架钢琴为中心，采用长笛、单簧管、玻璃琴（排钟或钟琴）、木琴和弦乐的小型乐队编制。14首乐曲分别是：（1）序奏和狮王的行进——钢琴的震音序奏过后，代表狮子脚步的律动性的行进主题威武登场，狮子的吼叫声通过低音半音阶经过句有间隔地奏出来表现；（2）母鸡和公鸡——动机

来自拉摩的钢琴曲《母鸡》，但是又加上了钢琴模仿的公鸡打鸣的声音；（3）骡子——一种狂奔的野马，两架钢琴奏出热烈急速的经过句，非常夸张；（4）乌龟——将奥芬巴赫《地狱中的奥菲欧》的“康康舞”的快速动机用庄严的行板般的徐缓速度演奏，令人忍俊不禁；（5）大象——在笨拙的节奏伴随下，低音乐器奏出柏辽兹“精灵之舞”的动机；（6）袋鼠——仍然是两架钢琴交替演奏奇妙的音型；（7）金鱼缸——清澈的水由玻璃琴表现，鱼在水中的游动则是管弦乐上的钢琴琶音；（8）长耳朵绅士——不知道是骡子还是兔子，第一和第二小提琴戏谑般地交替演奏短小的间奏曲；（9）林中杜鹃——有钢琴用弱音踏板弱奏和弦主题，描写森林中的幽静，单簧管模仿杜鹃的叫声；（10）鸟笼——弦乐弱奏震音，低音的拨弦动机，长笛快速的32分音符经过句，钢琴颤音动机，描写各种鸟类的形态和性格；（11）钢琴家——钢琴家也成了“动物”？这是一位练所谓的基本功练到傻的钢琴家，他笨拙地弹着音阶，常常中断、变调、反复；（12）化石——作曲家很谦虚地把自己的一些作品归于化石，它们在这里被变形地回忆着；（13）天鹅——在钢琴的琶音伴奏下，大提琴奏出哀婉的旋律，这首最著名的“天鹅”与全曲风格大相径庭，究竟应该怎样解释至今仍是个

谜，俄罗斯芭蕾女神安娜·巴甫洛娃将其作为独舞《天鹅之死》的配乐使它彻底脱离《动物狂欢节》而独立存在；（14）终曲——此前的大多主题在这里重现，一切都如过眼烟云，实实在在的狂欢才是真的。



※　圣-桑

作为神童，却能长寿，而且永葆创作的灵感和热情，圣-桑是音乐史上比较幸运的音乐家，他在生前即获得祖国给予他的一切荣誉，并被当时的德国和英国认为是法国音乐家中最伟大的一位。本来圣-桑在年轻的时候身体非常羸弱，使其在壮年时期一直担心自己的身体，没想到越到老年身体越壮实。他去过很多地方，包括东方、非洲和加那利群岛等。他的长寿脚步突然止于1921年12月的一次旅行，他逝世于非洲的阿尔及

尔，享年86岁。据说在他去世前不久，他还说："我活到这般年纪，才刚刚掌握钢琴颤音的演奏。"

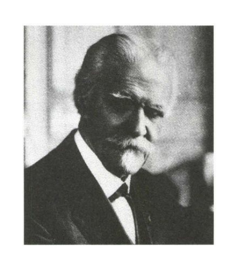
三、弗朗克与圣-桑的弟子们

弗朗克和圣-桑都是个性较强的作曲家，而且特殊的个人经历也决定了他们的伟大成就，他们既未形成所谓的"乐派"，也没有培养出优秀的继承者。他们之后最了不起的法国作曲家德彪西和拉威尔都是另辟蹊径、改弦更张的人物，而作为弗朗克和圣-桑的学生如丹第、肖松和弗雷等人虽然多有"平庸"之誉，但他们每个人都为交响乐曲库贡献了堪称不朽的经典名曲。

丹第1851年出生于巴黎一个古老的贵族家庭，童年时经常到祖传领地塞文诺山区的维伐利山度假，对祖辈的故乡有一种强烈的眷爱。1872年入巴黎音乐学院随弗朗克学习管风琴和作曲并深受其影响，成为"弗朗克派"的主要活动家。丹第1873年前后认识瓦格纳和李斯特，并于1876年夏天赴拜罗伊特观看了《尼伯龙根的指环》的首演。同年，他担任法国民族音乐协会主席。1896年，他与志同道合者创办了圣咏学院（1900年以后成为综合音乐学院），从此全心致力于

此，直到1931年去世。丹第的代表作品是创作于1886年的为钢琴和管弦乐队的《法国山歌交响曲》，又叫《塞文诺交响曲》。全曲共分3个乐章，由一个基本主题贯穿，这个山区牧羊人歌谣的旋律先是作为乐章的引子缓慢奏出，再由英国管完整呈现，它在乐章最后还作为尾声再次出现，当第二乐章重现这个主题时，像是对昔日幸福恬静生活的回忆，由圆号的辽阔悠远音色来渲染气氛。该主题在第三乐章中变为固定音型之后过渡到伴奏音型，但仍作为主导主题使用。第一乐章由3个主题构成，引子之后，“适度活跃的”第一主题随着钢琴缓慢的伴奏呈示后很快进入高潮；第二主题同样交给木管，但它是和钢琴、竖琴如齐奏般一起奏出的；再现部的开始部分，第二主题转入C大调，重现基本主题后构成尾声。第二乐章“相当节制的但不要拖延”，钢琴和乐队作对话式演奏幻想性歌谣，构成自由的三部曲式，主题的再现以ff的急奏掀起本乐章的高潮。第三乐章以钢琴的固定音型主题开始，它是第一乐章引子动机的变形，同舞曲风格的律动性新主题交替发展，经过几次再现后像回旋曲一样展开。乐章结束前，引子动机3次以慢速、片断般出现，最后的加快结尾段造成巨大的高潮。《法国山歌交响曲》显然与弗朗克的《交响变奏曲》有很近的血缘关系，不仅是“循环动机”的

运用使全曲在结构上高度统一，而且乐队的编制也大体相同，特别是英国管的使用。



※　文森诗·丹第

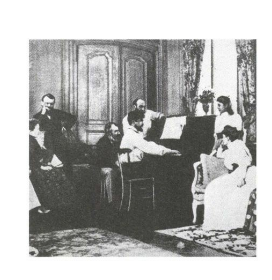
埃内斯特·肖松的音乐道路与丹第颇为近似。他1855年生于巴黎，早年从事律师工作，1880年才进入巴黎音乐学院师从弗朗克，同时也非常崇拜瓦格纳。肖松的作品数量不多，却非常优美细腻，并始终洋溢着淡淡的哀愁。在某种程度上，他应当被看作是德彪西风格的先驱。肖松最著名的作品是为小提琴和乐队的《音诗》，这是他46岁成熟期的作品，3年后他便不幸遇车祸身亡，结局与弗朗克也非常相像。《音诗》于1897年由小提琴巨匠伊萨依首演，一下子便风靡欧洲。乐曲形式自由，优美匀称，采用交响乐手法层层发展，充满幻想和浪漫的气氛。在管弦乐缓慢的引子之后，小提琴奏出冥想式的主题，沉

静而缠绵的旋律透出典雅而深邃的情调；两个副主题在此后一一呈现，前者层层下行，哀婉跌宕，后者旋律如歌，凝神沉思。基本主题的每一次再现都转入不同的调性，不拘泥任何一种传统形式，像抒情诗歌一样恣意发挥。据说肖松的性格比较内向，缺乏自信，优柔寡断，眼神忧郁，却有着迷人的微笑。如此说来，这首《音诗》倒是可以作为他的“自画像”呢。

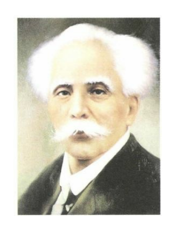
作为圣-桑最著名的学生，加布里埃尔·弗雷的艺术取向更接近弗朗克，热衷于宗教音乐的写作，是他所处时代最杰出的管风琴师之一，担任过圣-桑曾经作管风琴师的圣玛达伦娜教堂的正管风琴师。即便如此，弗雷的音乐仍然显示出十足的个性，是法国音乐从弗朗克、圣-桑发展到德彪西、拉威尔之间重要的一环。为钢琴与乐队创作的《叙事曲》同样是弗朗克、圣一桑和丹第同类作品的近亲，具有典型的法兰西气质。

戏剧配乐《佩利亚斯与梅丽桑德》早于德彪西同名歌剧4年，是梅特林克的悲剧于1898年6月21日首演时的配乐，浓郁的悲剧气息和缠绵悱恻的爱情场景相信一定给德彪西留下了深刻难忘的印象，这应当是弗雷最出色也是流传最广的管弦乐作品。作曲家根据配乐编订的组曲共有4段，其中最脍炙人口的第三段“西西里舞曲”恰恰和原剧无关，是1893年弗雷为莫里哀喜剧《贵人

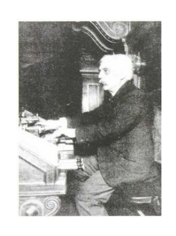
迷》所写的一段配乐，先后被改为大提琴曲、长笛曲和管弦乐。第一首“前奏曲”暗示将要发生的悲剧，弦乐合奏哀愁而低沉的旋律，仿佛命运的阴影飘浮在空中，其中温柔缠绵的情愫与惊恐彷徨的心情交织在一起格外令人伤感。第二首“纺纱女”逼真地描绘出梅丽桑德纺纱佩利亚斯在一旁深情注视的场景，小提琴奏出纺车旋转的六连音音型，主题由独奏双簧管奏出并作歌谣性展开，优美的对比造成明丽纯净的气氛。第三首“西西里舞曲”由长笛在竖琴的6/8舞曲音型伴奏下优雅地唱出，散发娇艳而委婉的魅力。第四首“梅丽桑德之死”是第五幕之前的间奏曲，表现出整部戏剧的紧张感和肃穆感。在弦乐的颤音营造的悲哀气氛中，铜管奏出送葬的主题，此后神秘的弦乐转调暗示爱欲的升华，长笛和小提琴演奏的旋律如同祝福被拯救的灵魂一般纯净无瑕。



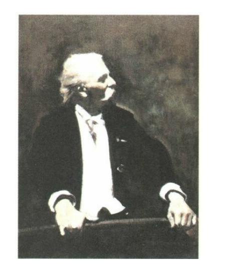
※　《肖松的沙龙》中，德彪西在弹钢琴



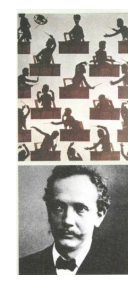
※　弗雷



※　在教堂演奏管风琴的弗雷



第十四　讲交响乐的扩张年代







古斯塔夫·马勒和理查·施特劳斯都属于最后的浪漫主义交响乐作曲家，他们的创作非常典型地代表了当时的倾向并体现了行将告终的19世纪精神，而又不明显地将其带入了新生的20世纪。他们都受瓦格纳的影响极深，不仅怀有崇高的艺术理想，还相信表现工具的大小是和思想内容的大小成正比例的，所以他们也相信如果利用了一切可用的声音源泉，就可以创作出具有相当艺术价值的作品。他们总是不遗余力全心全意地积聚最强大的、最多样的表现手段，用智力与题材的内容相对抗，将交响乐扩张到极度膨胀的程度，在肆意浪费自己的才华的同时，也将交响乐的内容与规模带入后人再也

无法企及的巅峰。他们不仅对艺术充满热忱，而且是具有坚强信念又严肃认真的艺术性格的人。



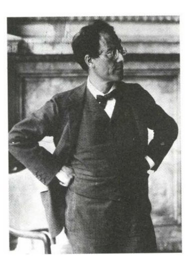
※　维也纳国家歌剧院摆放的马勒雕像，罗丹作品

一、“背叛者”或“殉道者”——马勒

古斯塔夫·马勒1860年7月7日生于波希米亚小镇卡里什特。父亲是一个犹太酒商，母亲是肥皂制造商之女，他们自从1857年结婚以后，共生下14个孩子，只有7个没有在襁褓中夭折，马勒是幸存下来的孩子中的老大，曾亲眼目睹兄弟姐妹的死亡。马勒5岁的时候，别人问他长大后做什么，他回答道：“殉道者。”

他6岁学习钢琴，10岁在伊格劳首次登台演

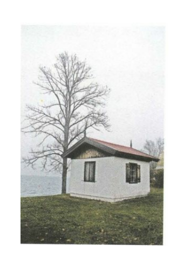
出独奏会，后来去往布拉格寄人篱下，多亏一位独具慧眼的好心人施瓦茨的帮助，马勒才于15岁时得以站在维也纳音乐学院钢琴教授朱利乌斯·艾普斯坦的面前，后者称他为“天生的音乐家”。马勒在维也纳音乐学院的老师除了艾普斯坦之外，尚有教和声的罗伯特·福克斯、教作曲的弗朗茨·克兰，但对马勒产生重要影响的老师是安东·布鲁克纳。虽然马勒未正式成为他的学生，但他和同窗雨果·沃尔夫、汉斯·罗特、鲁道夫·科西扎诺夫斯基尽可能去旁听布鲁克纳的和声与对位课程，瓦格纳和他忠实的信徒布鲁克纳是这几位年轻人共同崇拜的对象。



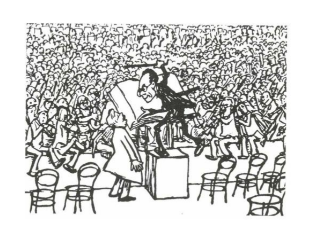
※　马勒

马勒在1878年毕业以后谋到的第一份工作是哈尔温泉浴场的简陋剧院指挥，在此期间，他创

作了第一部大型作品《悲叹之歌》康塔塔，但在报名参加角逐“贝多芬奖”时落选。评审委员会成员包括勃拉姆斯、汉斯·里希特、戈德马克及维也纳音乐学院院长海尔梅斯伯格等人。这次打击促使马勒暂时放弃作曲，将兴趣转向指挥方面。他后来回忆说：“如果评审们把600盾的贝多芬奖颁给我，我的人生将因此全盘改变。”



※　马勒在施泰因巴赫的作曲小屋

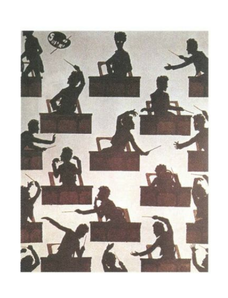


※　马勒指挥漫画

马勒天生具有歌剧指挥才能，先后担任过莱巴赫、卡赛尔、布拉格、莱比锡、布达佩斯和汉堡等大城市的歌剧院指挥，直到1891年出任维也纳宫廷歌剧院院长兼维也纳爱乐乐团指挥，这个重要的职位伴随他整整十年，指挥了一千多场演出。为了得到这个宫廷的高级职位，马勒放弃了犹太教信仰，皈依了天主教。马勒一生生活在良心的谴责与痛苦当中，因为类似的“背叛”行为此前也曾出现过几次，比如身为波希米亚人，却担任布拉格德意志歌剧院的音乐总监，和同城的捷克民族歌剧院相抗衡；作为德奥歌剧的大祭司，他在布达佩斯歌剧院只上演匈牙利语版德国歌剧；他也曾多次干过“过河拆桥”的事情，无论是对曾经提携过他的恩人还是爱她的女性，他的行为都未免显得冷酷无情。1902年，马勒和维也纳才女阿尔玛·申德勒结婚，他们育有两个女儿，大女儿玛丽亚1907年在迈尔尼格死于猩红热，同年马勒检查出心脏病，年底被迫辞去宫廷歌剧院的职务。1908年1月，马勒远渡重洋，出任纽约大都会歌剧院指挥，但夏天的时候他仍回到欧洲。1910年，随着阿尔玛与建筑师瓦尔特·格洛皮乌斯的相恋，马勒夫妻间的矛盾趋于白热化，为此马勒曾经向心理学家西格蒙德·弗洛伊德求诊。1911年2月，马勒因血液中链球菌感染，高烧不退，不得已回到欧洲，在巴黎治疗无

果后于5月18日病逝于维也纳。

马勒生前主要是作为非凡的歌剧指挥家而名重乐坛，他在执掌维也纳歌剧院期间，缔造了该歌剧院历史上最辉煌的时代，特别是在演绎莫扎特和瓦格纳歌剧方面达到历史最高水准，几乎不可超越。但是马勒从内心深处更希望走作曲家之路，他也从不愿把自己长期固定在歌剧院指挥和管理工作上。每到假期，他都要为开交响音乐会而进行创作，他常在夏季写出作品，利用冬季早晨的时间加工配器。他的9部交响曲和其他重要的作品可以说是利用业余时间写成的。当他1911年逝世的时候，第十交响曲仅仅完成了第一乐章和第二乐章的几个小节。他的第九交响曲和《大地之歌》是他去世以后由他的学生和朋友布鲁诺·瓦尔特指挥首演的。



※　马勒指挥图

二、“交响曲之梦”

马勒的交响曲创作大致可分为三个时期：第一期包括最初的四首交响曲，作于1888至1900年间，是以歌曲旋律为骨干写成的，史称“少年魔角”时期，这种织入歌曲主题的手法以及对大自然的亲近感，正表现出19世纪晚期浪漫主义的特色；第二期包括1902至1905年间写的第五、第六、第七交响曲，它们全是纯粹的器乐曲，彼此之间有紧密的关联性，可以看作是“白日梦”时期；第三期包括1907年的第八交响曲、1908年的《大地之歌》和1909年的第九交响曲，是马勒的“升华期”。



※　第三交响曲总谱手稿



※　马勒第六交响曲首演节目单

马勒的用乐队伴奏的艺术歌曲具有和交响曲同样重要的意义。因为他的大部分交响曲，均发轫于写作歌曲所得到的体验，歌曲实为孕育马勒交响曲的胚胎。比如早期的《青年旅人之歌》的主题出现在第一交响曲的开始和结束乐章中；第二、第三、第四交响曲中混用了据19世纪初的民间诗集《少年魔角》写的一组12首歌的旋律。马勒的歌曲素材除了自创以外，也使用民谣风格的曲调。其中所蕴藏的优美与感伤的世界，以及亲切天真的爱情，正是马勒音乐的本质。

马勒的前四首交响曲原来都有着详细的标题和说明，看起来很像柏辽兹和李斯特的风格。后来他在反复的修改中将它们尽量都删除了，但是由于它们都带有声乐部分，所以内容的表现仍像标题音乐那样直白。比如第二交响曲“复活”通过运用克洛普斯托克的诗，提出了面临死亡是人

类生命的价值，面对命运的悲惨结局，作曲家认为出路是求助于宗教的“复活”思想；在第三交响曲中摘引了尼采《查拉图斯特拉如是说》的诗句，试图创造一种世界的泛神论图景，欲将有限的人类生命归入世界的永恒无限之中；在第四交响曲中，死亡与永生问题得到了一种神秘体现——末乐章里响起了寓言歌；从第五交响曲开始，他放弃了文学与哲学的联想，普遍的人间矛盾让位于个人可悲地依靠命运这一主题。他也不再有明确的提示，但仍有一些引自或暗示马勒歌曲的东西，从许多显然描绘性的细节以及每部作品的整体设计，无不令人联想作曲家心中必然有如贝多芬的第三和第五交响曲那样的音乐以外的概括性思想。他的第五交响曲从开始的“葬礼进行曲”的忧伤一步步转化为谐谑曲的胜利和末乐章的欢乐；第六交响曲则相反，是他的“悲剧”交响曲，结束于巨大的末乐章高潮，英雄的斗争围困在坚持不散的A小调调性中，似乎以失败和死亡告终；第七交响曲中，两个缓慢的“夜曲”乐章中间夹有一个像是圆舞曲的谐谑曲，构成了喧闹的维也纳“白日梦”的意境；第八交响曲的复调织体是对巴赫表示敬意，从19世纪90年代开始，马勒一直沉醉在巴赫的音乐中。第八交响曲“千人”第二部分虽然采用的是歌德的诗句，但最后的“神秘合唱”却是一首宏丽的众赞

歌旋律；最后一首完成的第九交响曲流露出无可奈何的心情，夹杂着刻薄的讽刺，以一种奇怪而悲哀的心态告别生命。

与第九交响曲一样，《大地之歌》是马勒对这个让他恋恋不舍的世界的遗赠，是他向青春、美丽和友情诀别的哀歌。中国唐代诗人的胸怀激发起马勒无限的热情和遐思，东方人的达观与现世的情爱，正投合不断受到死亡威胁的马勒的心情。第三乐章“咏美人”和第四乐章“青春”中明丽的感情，只是短暂的彩虹；从第一乐章“悲愁大地的饮酒歌”开始，即激烈地交错着告别的预感，与生命的甜蜜、绝望、欢乐与遗忘的各种情怀。歌词悲喜交替，一会儿疯狂抓住不放那转瞬即逝的如梦人生，一会儿因无可奈何花落去而悲伤。音乐在沉醉的梦幻与死亡的阴影笼罩下，不安地摇曳叹息。其实《大地之歌》就是一部带人声的交响曲，因为管弦乐队所起的作用并不仅仅是伴奏，它还兼有表现诗歌意境的重要责任，它与独唱声部是完全融合为一体的。



※　马勒在迈尔尼格的作曲小屋

同为告别尘世之作，第九交响曲的情绪完全是另一种样子。马勒在第三乐章的草稿上记有“死的作品”字样，并悲叹：“哦，神啊，为何把我舍弃！”对第一乐章的理解，瓦尔特说道：“这是预感死亡者的悲怆而且绝望的诀别之歌。它绝不仅是幻觉，而且是穿梭于死亡的愁虑与对天堂的憧憬之间的真实感情。”第二乐章的正主题是单簧管和大管奏出的连德勒舞曲的旋律，但它不过是第一乐章“告别”主题的节奏性变化。当舞曲的曲调不复存在的时候，瓦尔特写道：“欢乐中隐藏着悲剧的音调，你会感到，‘舞蹈已经结束’。”



※　马勒在托布拉赫的作曲小屋

马勒的交响曲因其曲式庞大，结构复杂，所要表现的内容极其深刻，因此它的演出要求有超出普通编制的大乐队。1895年首演的第二交响曲，在庞大的弦乐组之外，还要有4支长笛（包括2支短笛）、4支双簧管、5支单簧管、4支大管（包括1支低音大管）、6支法国号和6支小号（由4支法国号、4支小号和打击乐器单独成组）、4支长号大号、6个定音鼓与许多打击乐器、3只铃、4架或更多的竖琴和管风琴，外加女高音、女低音独唱和合唱队。而第八交响曲常称“千人”交响曲，顾名思义，要求的演奏员和歌唱家数量更多。但是管弦乐队规模大还不能说明全部问题。马勒是处理乐器组合最一丝不苟、最有冒险精神的作曲家，这方面恐怕只有柏辽兹堪与他相比。不断的指挥活动更充实了他那得天独厚的配器禀赋，他可以根据实践经验把配器中的细节都写得尽善尽美。马勒的乐器法极为详细的分句速度和力度标记，以及偶尔采用的不常用乐器（如第七、第八交响曲和《大地之歌》中的

曼陀铃），不仅表现他的巧思睿智，也是他的乐思的固有成分。

从近代音乐史的角度来看，马勒是一位过渡性的作曲家。他是整个浪漫主义传统——柏辽兹、李斯特和瓦格纳的后裔，也是维也纳乐派——贝多芬、舒伯特、勃拉姆斯尤其是布鲁克纳的后裔。在他的作品中回响着一个行将结束的时代的那些伟大主题：大自然、诗意、民间传说、人类的爱、对上帝的信仰、对人类命运的悲伤以及死的寂寞。但是马勒又孜孜不倦地试验，贪婪地吸收一切有益的东西，把浪漫主义交响曲和交响清唱剧无限扩展，直到最后解体。他仍然继续试验，从而预示了一个新的时代出现，他的忠实学生勋伯格和贝尔格不仅捍卫了他，而且极大程度地发展了他，这就是马勒对新的世纪所能做的一切。



※　左图，阿尔玛和女儿

※　右图，马勒和阿尔玛在托布拉赫散步





※　马勒墓碑

三、“英雄”的生涯——理查·施特劳斯



※　理查·施特劳斯

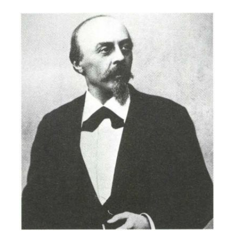
尽管马勒采用了许多标题性甚至歌剧的因素，但他基本上是奉行着古典主义思想，他认为交响曲是分作若干乐章的一部作品，其形式主要决定于音乐建筑学原则，音乐以外的因素被认为是次要的。理查·施特劳斯则相反，他在青年时代略作试验后便立即加入比较激进的浪漫主义交响诗行列，主要奉李斯特和柏辽兹为楷模。

理查·施特劳斯的父亲曾是巴伐利亚宫廷乐队的首席圆号手，虽然参加演出过多部瓦格纳的歌剧，并深受作曲家赞许，但是他的音乐趣味非常保守，信奉的音乐上帝是莫扎特和贝多芬这样的古典大师，对瓦格纳却敬而远之。施特劳斯4岁起随母亲学习钢琴，6岁时又学习小提琴，11岁起跟随宫廷乐队助理指挥麦耶尔学习作曲。

然而，进入路德维希中学读书的施特劳斯还是没能躲过瓦格纳艺术的侵袭，当他观看了《唐

豪瑟》、《齐格弗里德》和《罗恩格林》的演出并阅读了《特里斯坦与伊索尔德》的总谱之后，便无法抵御地“迈进了这魔法世界”

。17岁的时候，施特劳斯的D小调交响曲在著名指挥家赫尔曼·莱维的指挥下公演，3年以后他的另一部交响曲又在美国上演，这些作品都是按照古典的形式写作的。1884年，施特劳斯在柏林结识指挥家、钢琴家彪罗，后者对他的一些作品评价甚高，称其为“迄今为止，勃拉姆斯之后最具个性的作曲家”。彪罗还特意委托施特劳斯谱写了降B大调组曲，由他指挥在麦宁根首演。1885年，彪罗离开麦宁根乐团，由施特劳斯继任指挥职务。在麦宁根宫廷乐队工作期间，施特劳斯和乐队第一小提琴、诗人亚历山大·里特尔结下深厚友谊。后者是瓦格纳的亲戚和崇拜者，他劝施特劳斯摆脱早年保守的创作风格，鼓励他谱写表现诗情画意和哲学思想的交响诗，并向他介绍了叔本华的著作和柏辽兹、李斯特、瓦格纳的音乐。在里特尔的影响下，施特劳斯从追随勃拉姆斯改为追随李斯特和瓦格纳，从此走上创作标题交响音乐的道路。



※　对理查·施特劳斯有提携之功的汉斯·冯·彪罗



※　指挥家理查·施特劳斯

施特劳斯的9首交响诗作于1887至1915年之间，它们虽然使用了各种不同的形式和主题，音乐的内涵却是同样的充实、流畅、细腻和令人激动。

《唐璜》是根据奥地利诗人莱瑙的同名诗剧而作，作为作曲家第一部成熟之作同时也是第一部真正意义的“交响诗”，管弦乐配器光彩夺目，旋律发展急速，是活力充沛、风景如画的音乐。乐曲采用的是省略了再现部的奏鸣曲式，引子是一段灿烂的极快板，预示主人公幻想的破灭，也有分析说这是“欢乐的风暴”。第一主题的旋律直线上升，表现唐璜的冒险以及向妇女献殷勤的性格。第二主题更为热情，这是唐璜追求一位夫人时的急不可耐。第三主题是女性化的旋律，也有分析说代表了唐璜性格中善良温柔的一面。这首乐曲与其说是一首“音诗”，不如说是一幅唐璜的“肖像画”，每一个侧面、每一个笔触都尽情挥洒了作曲家驾驭管弦乐色彩的才华。

根据莎士比亚的戏剧而写的《麦克白》色调阴沉、严酷，带有明显的李斯特的特征。乐曲采用奏鸣曲式，第一主题即麦克白主题，由一段进行曲和一段飞跃而锋利的旋律组成，以暗示麦克白英勇而残忍的双重性格；第二主题即麦克白夫人主题，精巧而流畅，并显示出果敢的强悍之气。两个主题的胶着、发展、再现，淋漓尽致地表现了主人公性格的演化及戏剧的流向。

1889年创作的《死与净化》标志着作曲家在思想深度及结构把握方面的长足进步，也是作曲家少有的感人肺腑之作。它的标题同19世纪许多

交响曲和歌剧的标题相似，都是讲灵魂通过苦难而进入圆满。这是一个普遍的哲理性标题，虽然施特劳斯后来承认当时他心中曾有过一些描绘性的细节，这些细节在作品完成后由里特尔加以发挥并写成了诗，常常置于总谱之首。作品描写了一个追求崇高理想和远大抱负的病人在垂危弥留之际产生的各种幻觉，结构上采用的是含有引子和结尾的自由的奏鸣曲式。全曲根据标题可以分作4个部分：（1）慢板：入睡、患病、遐想；（2）激动不安地：高烧、垂死的挣扎；（3）不太活泼地：梦境、童年回忆、气绝；（4）中板：精华。

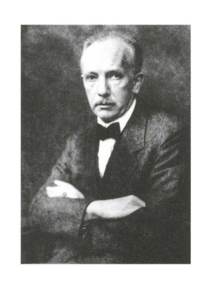
《梯尔·欧伦施皮格尔的恶作剧》取材于德国家喻户晓的民间故事，作曲家将主人公的奇遇以两个主题展开，它们又不断地变换性格。乐曲从小提琴明朗宁静的旋律开始，好像在叙说“很久很久以前，有一个专爱搞恶作剧的人……”速度加快后，圆号在小提琴的震音上吹出梯尔的主题，虽然曲调幽默滑稽，但略带哀愁感。接着便是单簧管奏出的第二主题，同样是代表梯尔的旋律，但却是快乐的“为非作歹的妖怪”。梯尔开始四处寻找刺激，他突然骑着马冲进集市，将货摊撞倒，妇女和儿童惊叫着奔逃。在人群的混乱之中，他急速逃去，然后躲在暗处偷窥他恶作剧的成果。梯尔又穿起了牧师的服装，召集群众，

大模大样地谈论道德问题，木管和中提琴奏出民谣风格但又带有一点庄严气氛的主题。不久，单簧管和小提琴又先后奏出恶作剧的动机，梯尔的内心深处不免产生了一丝凄凉的语感和不安。圆号、小号和小提琴将这种心境描绘出来，独奏小提琴似乎要打消这种预感，又奏出恶作剧的动机，转由单簧管奏出完整主题时已是明朗愉快的旋律了。“冒充骑士的梯尔开始恭恭敬敬地向美丽的小姐大献殷勤”，他看来动了真情，居然一本正经地向她求爱。圆号和大提琴表情丰富地奏出了爱情的主题。然而可怜的梯尔被严厉地拒绝了，爱情主题和梯尔主题交织在一起变成恼羞成怒的旋律，对这个世界感觉索然无味的梯尔开始“发誓要对全人类进行报复了”。恶作剧的主题被加上铜管以庄严的气势简洁有力地奏出。梯尔的报复首先指向卫道的学者，学者的动机用单簧管和大管表示，有着刻板的威严。梯尔开始胡说八道，提出各种稀奇古怪的复杂问题（圆号奏出梯尔主题的变形），于是一场胡扯争辩的论战开始了（木管以规规矩矩的节奏絮絮叨叨地奏出）。梯尔实在不耐烦了，他哼着歌曲离开他们（弦乐奏出轻松的进行曲旋律），正准备继续享受快乐的生活，开始新的恶作剧。鼓声敲响了，梯尔被逮捕并接受判决。加入大号的管弦乐奏出严肃的审判动机，梯尔却以嘲弄的口哨予以回

应。铜管和木管呈现强有力的死亡动机，梯尔在恐惧中走上绞刑台。这时乐曲又回到开头的旋律，这是告诉人们梯尔怎么能这样死去呢？他的幽默和恶作剧今天还在继续。他虽然讨厌，却是个真正快乐的家伙。所以音乐在赞叹般的全乐队奏出的梯尔主题的强大音响中辉煌地结束。

《查拉图斯特拉如是说》完成于1896年，虽然灵感来自于尼采的同名著作，但作曲家并非企图用音乐表达尼采哲学体系的内涵，他只是希望把某些精彩段落的诗意通过音乐描绘出来。作曲家在这首篇幅较大的交响诗中运用了复杂的主导动机体系以及多调式的效果，而且乐队的编制特别庞大，还动用了管风琴。全曲可以分4个段落：（1）日出，意志超人查拉图斯特拉走向尘世，世人的憧憬、快乐和热情，超人意志的暂时胜利；（2）关于科学的思考，是一段学院式的赋格曲，主体的巧妙处理一再表明科学是无益的事物；（3）相当于奏鸣曲式中的再现部，第一段中的主题相继改变方式再现出来；（4）相当于第二个发展部，同时是全曲的结尾。从题为“舞蹈之歌”的酒神般的音乐开始，表示超人的快乐。经过“夜之歌”进入神秘的“夜晚的漫游者之歌”，最后以多调性的方式告终，表示相互对立的自然与精神不可能取得永久性解决。

※　作曲家理查·施特劳斯



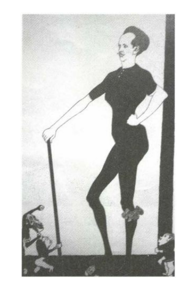
在《英雄的生涯》之前，施特劳斯通过《堂吉诃德》塑造了另外一类英雄形象，根据塞万提斯同名小说创作的交响诗被作曲家称作“骑士性格主题的幻想变奏曲”。这是一出成人喜剧，用变奏原则写骑士堂吉诃德和侍从桑丘·潘沙真是再合适不过了。二人的性格是由一次次挫折塑造成的，这里已不再是一个轻松玩笑的世界，而是一个人格分裂的双重含义的世界。辛辣的幽默和聪明，不是靠感性地描写真情实事，而是靠乐思进行理性游戏。

1898年，施特劳斯34岁，正当盛年，志得意满。他以大型交响诗《英雄的生涯》为自己树碑立传，主要用意是对批评他的人进行回击，他一边用一段段刺耳的声音作评论家的漫画，一边引录早期的作品主题来讴歌自己的业绩和胜利。这

是全曲中最令人厌恶的段落，也是我至今都不喜欢这部作品的主要原因。

《家庭交响曲》同样也有自传性主题的处理，在豪迈的男子气概与娇媚的妇女形象之外，还有孩子的画面。与《英雄的生涯》不同，它的田园风味多于史诗性，是一幅巨笔挥洒的作曲家家庭生活的图画。

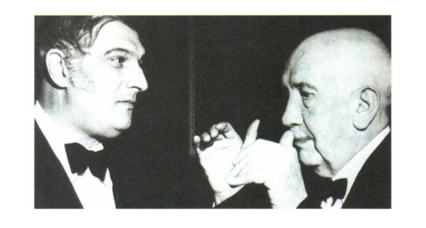
1915年写成的《阿尔卑斯山交响曲》就其实质来说仍是一部标题性交响诗。它的风格比以前作品朴素，变音也不那么多。它把在阿尔卑斯山登山的各种场景像电影一样作写实性的描述，可谓“一听了然”，所以该曲问世之后便被有的指挥家讥讽为“电影音乐”。不过必须看到，施特劳斯在描摹生动场景的同时，还致力于表现深藏在画面背后的情感，这就是漫游者的内在世界以及对崇高境界的憧憬和向往。从这个意义上讲，《阿尔卑斯山交响曲》正代表了施特劳斯的音乐正趋于人性化和理想化。



※　讽刺《英雄的生涯》的漫画

施特劳斯最后一部交响诗是为23件独奏弦乐器而写的《变容》，表达了作曲家对毁于战火的德国的痛悼，作品引用了贝多芬《英雄交响曲》的葬礼主题并加以发展。

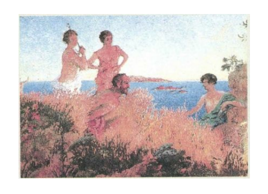
进入20世纪以后，施特劳斯的创作重心转到了歌剧方面，其最有艺术价值的作品有《莎乐美》、《埃莱克特拉》、《玫瑰骑士》、《阿里亚德涅在拿索斯岛》、《随想曲》和《无影女人》。1949年，施特劳斯在巴伐利亚的加米施去世。他最后的作品是必将千古传唱的《四首最后的歌》。



※　克莱门斯·克劳斯与理查·施特劳斯



第十五　讲光与影：景致与幻象





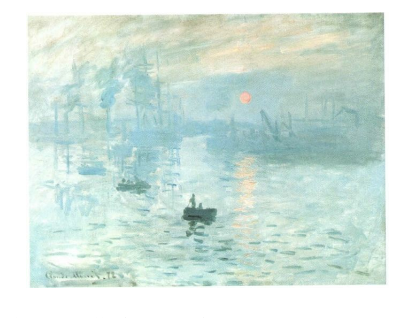
音乐中的印象主义是继法国的印象派绘画、象征主义诗歌之后，形成的一种音乐风格。它开始以法国为中心，再传播到其他国家。当然，印象派音乐的产生并非只是受到绘画的影响。浪漫主义音乐，对和声与配器色彩的重视，直接为印象派音乐的产生开辟了道路；尤其是在李斯特与瓦格纳的创作中，已显示出后来印象派音乐所具有的某些特色。后期浪漫派音乐中对异国情调的追求和民族乐派的各种特殊表现手法，都对印象派音乐的产生与发展有重大的影响。印象派音乐家反对的是后期浪漫派音乐中那种以自我为中心的英雄崇拜、那种泛滥般的情感宣泄和过分庞大的篇章，他们赞赏并努力恢

复的是法国古典音乐作品中优雅、玲珑、细腻的传统。与以前音乐不同的是，印象派音乐很少采用传统的大小调，它的旋律宛若飘忽的游丝，若断若续，多采用全音音阶、五声音阶；它力图避免小节划分所造成的机械性强弱关系，它的和声是色彩与功能和声的混合，使用了以各种方式构成的和弦。印象派音乐的这些表现方式，特别是它所创造的新的和声语言和配器手法，扩大了音乐的表现力，对音乐的发展产生了一定的积极作用，给后人留下了足资借鉴的东西。



※　德彪西为友人弹琴

一、原生态印象派——德彪西



※　克劳德·莫奈的印象派绘画《日出·印象》

印象派音乐作品的体裁，主要是钢琴和管弦乐。在钢琴音乐中，特别注重柔和朦胧的音色，要求触摸似的弹奏与踏板广泛、细致的使用。在管弦乐作品中，经常使用各乐器组中细分声部的织体写法，突出细腻的色彩表现，用乐队音响的各种色调变幻引起感官刺激，以暗示出对某种印象的感受。在作品结构上，作曲家对传统的“奏鸣-交响套曲”形式已不感兴趣，追求的不再是音乐形象之间的矛盾对比与冲突，也不强调戏剧性的展开手法，这些原则已被一种新的观念取代了。印象派作曲家热衷的是绘画、素描式的标题性音乐，借此渲染出光与影的交替和各种变幻不定的气氛。

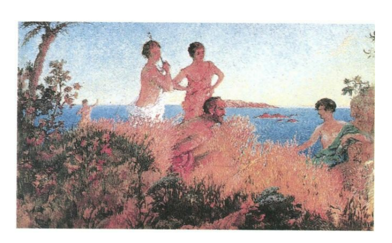
印象派音乐的创始人和最主要的作曲家是克

劳德·德彪西。他1862年生于巴黎近郊，10岁考入巴黎音乐学院学习钢琴，18岁转入作曲班学习。暑假期间他曾两次去俄国，担任柴科夫斯基的资助人梅克夫人家的音乐教师，有机会接触到俄罗斯音乐，并深受穆索尔斯基的影响。1884年，他以大合唱《浪子》获罗马大奖，有机会去意大利留学两年。

此后，他与印象派画家、象征派诗人多有交往，后者对德彪西的影响更为深刻。他经常参加在象征派诗人马拉美家里举行的星期二晚会，他的第一首印象主义音诗《牧神的午后前奏曲》就是根据马拉美的同名诗在1892年写出的。在表现奇特、神秘题材及渲染飘忽不定意境方面，它堪称印象派音乐的代表作。它不仅鲜明地体现了印象派管弦乐作品的风格与技巧，同时也完美地暗示出马拉美的诗中那种如梦如幻的气氛和时而朦胧、时而阳光艳丽的境界。

牧神“潘”是希腊神话中一种头部和上半身像人、腰部以下为兽的神，他带领羊群在森林里一边吹着牧笛，一边跳舞嬉戏。马拉美的原诗大意是：“在一个炎热而倦怠的夏日午后，蜷卧在森林浓荫下的牧神——一个天真而热情的神，从睡梦中醒来，他安静地吹着芦笛，如在梦中。他的幽思驰骋于梦境与现实交错的幻境中。透过他芦笛的声韵，好像在远处湖边的芦苇里，有河川

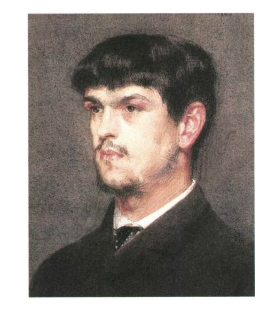
仙女在那里戏水，他弄不清这是现实还是幻影，于是爱的热情立刻高涨。然而幻影消失了，他的幻想又遨游于空想的世界里，将爱的女神维纳斯揽于怀中，感到一阵销魂而冒渎的喜悦。不久这个幻影也消失了，阳光和暖，绿茵宜人，他又蜷卧下去，进入梦乡。”德彪西的乐曲微妙地把握住诗中奇幻的气氛，表现出情调柔美细腻的感官世界。长笛首先吹出牧歌风格甜美舒适的主题，描绘出夏日沉静的森林深处牧神梦中的憧憬。主题反复之后，引出一段稍微激昂的双簧管旋律，模糊神秘的情调更加稠浓。中段的主题更加美妙非常，先由木管吹出，再由弦乐华丽地歌唱，极富感官愉悦之美。不久乐曲又回到开头沉静梦幻的主题，然后逐渐微弱，余音袅袅地消失。



※　鲁赛尔的作品《牧神的午后》

德彪西的另外几部重要的管弦乐作品都是三

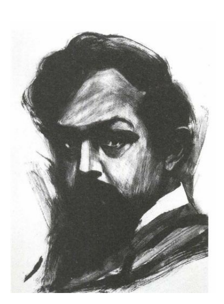
部曲的形式。创作于1899年的《夜曲》，直接、真切地表达了种种印象和光彩的联想，做到了用音乐音响进行自由的诗意化描绘。配器技巧也在此得到了充分的展示，第一首“云”由双簧管及大管吹出浮云般的音型，接着稍带哀愁的动机由英国管呈现。在表示黎明来临的中段，长笛吹出较为明确的旋律，随后在弦乐和定音鼓的伴奏下，断断续续地消失，乐曲以弦乐的拨奏平静地结束。第二首“节日”中的管弦乐全体合奏非常清晰透明，与“云”恰成鲜明对比。狂欢兴奋的旋律层层高涨，节日的气氛越来越浓。不久传来鼓号乐，这是游行的队伍经过吵闹的街衢越来越近地走过来了。耐人寻味的是，作曲家并没有在最热闹的场面上结束乐曲，而是以惆怅的孤寂寓意节日欢乐的转瞬即逝。第三首“海妖”中浓郁而克制的配器更是令人心醉，闪耀起伏的海浪由竖琴和弦乐表现出来，随后出现无词的女声合唱，这是专事诱惑航海者的海妖的魅惑歌声，一个魔幻世界随着音乐似乎升起在我们面前。管弦乐自始至终都用纤细的节奏表示着波涛的涌动，好像和海浪融化在一起，柔和而空灵的海妖歌声在这个节奏型上连绵不断，直至若有若无。



※　24岁的克劳德·德彪西画像

作于1905年的《大海》是德彪西管弦乐作品中登峰造极之作，不仅规模最大，而且配器和乐思配合得天衣无缝。虽然乐曲要求使用大编制的乐队，但却不是为了发很响的声音。弦乐器常常分组并加弱音器演奏，竖琴增添一层特殊的色彩，木管乐器中常用长笛、双簧管和英国管作独奏，法国号和小号也常加弱音器而用于很轻的短小乐句中，许多打击乐器也是色彩的源泉。第一首“海上的黎明到中午”，乐曲先描写黎明前海洋沉静的波动，不久朝霞投射到海面上，顿时波光粼粼。双簧管和单簧管吹出尖锐的动机，英国管和小号增加更灿烂的光彩。这个动机在第三首“风和海浪的对话”中又重现一次。微弱的晨曦逐渐放亮，到中午时海面上全面反射出万道金

光。第二首“波涛的嬉戏”主要由大管和弦乐描绘海浪平静地戏弄着涟漪的情景，舞动的波涛展现出各种表情，运用的配器手法极其细致。终于，嬉戏的双方都疲倦了，它们共同沉入宁静之中。第三首是全曲的高潮，定音鼓敲出震音，产生烦闷压抑的情绪。弦乐器立即表示出被风激怒的波涛，双簧管代表飓风在强烈地吹袭，加弱音器的小号吹出第一首中的尖锐动机，随后音乐逐渐演变为狂风大作、怒涛澎湃的惊心动魄场景。德彪西热爱大海是出了名的，他在日记里写下很多关于大海的文字，所以他对海的特征、习性和变化的形态了然于心，通过印象主义的音乐创作手法惟妙惟肖地刻画出自然的场面，忠实记录了海面上光与影变化的瞬间。



※　德彪西画像

二、印象中的“永恒理想”——拉威尔

德彪西之后，印象派音乐的风格及手法影响遍及世界，许多作曲家的作品都明显地带有印象派的色彩，但实际上又很难把某个作曲家断然归入到这一行列中去。法国作曲家莫里斯·拉威尔虽然也以象征派诗人的诗谱写歌曲，但他在创作风格上是兼收并蓄的，他不仅研究法国的古钢琴音乐、李斯特的钢琴音乐和里姆斯基-科萨柯夫的色彩性配器，还从西班牙民间音乐中汲取养料，形成一种精密细致、凝练典雅的风格。

1875年3月7日，拉威尔出生于法国比利牛斯山谷毗邻边境的小城西布恩，父亲是有瑞士血统的法国人，母亲是巴斯克人。拉威尔7岁开始学习钢琴，很快便在钢琴演奏方面显示出过人的才华。全家迁居巴黎后，拉威尔开始接受系统的音乐教育，并于1889年进入巴黎音乐学院钢琴班。在校学习期间，拉威尔不仅接触到爪哇甘美兰音乐、俄罗斯音乐和瓦格纳的艺术，而且还结识了加泰罗尼亚音乐家里卡多·维涅，后者成为他作品最忠实的演绎者。1895年，拉威尔从钢琴高级班毕业，两年后重新返回学院学习作曲，师从弗雷。拉威尔曾经5次参加罗马大奖比赛，均铩羽

而归。特别是1905年的那届，拉威尔已经是技巧非常纯熟的作曲家了，却在第一轮即被淘汰出局。当时他的钢琴作品《水之嬉戏》、弦乐四重奏和声乐套曲《舍赫拉查达》已经好评如潮。他的落选激起全国公愤，最终迫使音乐学院的院长辞去职务。

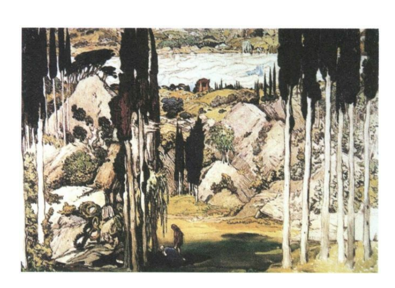


※　钢琴前的拉威尔

印象主义特征在拉威尔的早期作品中比较明显。他的《水之嬉戏》和德彪西《意象集》中的“水中倒影”，都是描写“水”的印象主义钢琴珍品，但前者比后者早了4年。拉威尔虽然也采用印象主义的技巧，但从未盖住他对干净的旋律轮廓、清晰的节奏和扎实的古典主义结构的基本爱好。而且他的和声虽然复杂精致，却仍然是功能性的。

第一次世界大战爆发的时候，拉威尔正在创

作钢琴三重奏。入伍后，在西线战场军中担任救护车司机。母亲的去世对他打击甚大，精神日益颓唐，健康每况愈下，他只好提前退役。战争带给拉威尔最直接的感受便是展现一幅被毁坏世界野蛮景象的《圆舞曲》，音乐表现的是一种迷惑狂乱的印象和奇特的热情与苦笑，木管交替雕琢出旋律的引子后，在精致的管弦乐阴影下，浮现一种焦躁不安的情绪。此前拉威尔音乐中透明的冷静及充满魅力的特性已经荡然无存。



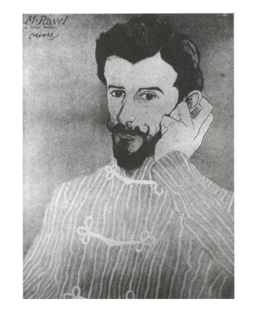
※　《达夫尼与克洛亚》第一幕场景

拉威尔和德彪西一样是一位了不起的色彩专家，但他的创作题材比德彪西要广阔得多，除了描写自然景物的作品外，还歌颂了从古希腊罗马、文艺复兴时代和童话中汲取的和谐与美的“永恒的理想”。他晚期的作品《古风小步舞

曲》、《悼念夭折公主的帕凡舞曲》和《库普林之墓》等怀古之作，已经让人窥见与德彪西分道扬镳的方向。

拉威尔的现代主义因素在《西班牙狂想曲》和《波莱罗》中已有所显露，其中《波莱罗》更是一部使他名闻世界的杰作，有评论说“它像畅销书一样惊心动魄”。拉威尔以一个简单的西班牙舞曲的主题，用不同的乐器和管弦乐队的一部分演奏，层次不断加厚深入，最终由全部管弦乐队演奏，以华丽而嘹亮的高潮结束。

拉威尔还作过两部歌剧《西班牙时刻》和《孩子与魔法师》，前者是按照滑稽歌剧的传统构思的，以典雅悦耳的法国语调为基础，这种语调和明确刻画出的剧中人的性格是一致的。它的音乐语言融合了“法国风格”和“西班牙风格”的成分。



※　拉威尔画像

三、幻象与风景

除了拉威尔之外，带有印象主义倾向的作曲家还有法国的杜卡、英国的戴留斯、西班牙的法雅、意大利的雷斯庇基等。

杜卡属于弗朗克和丹第一脉，他最流行的作品是管弦乐《魔法师的徒弟》，这支华丽的管弦乐谐谑曲使人联想到理查·施特劳斯的《梯尔·欧伦施皮格尔的恶作剧》。虽然杜卡是一个完美主义者，他毁掉了所有他以为似乎不太完美的总谱，但仅凭这部乐思单纯的《魔法师的徒弟》就几乎集中了他音乐创作的全部精华：旋律形象鲜

明，节奏明快怡人，配器绚丽辉煌，情调高雅幽默，结构精致独特，具有真正的交响发展。乐曲的引子从“魔法的咒语动机”开始，随着中提琴和大提琴神秘的泛音，加弱音器的小提琴分成3个声部奏出有3个跳跃下行音组成的平静动机，它在木管奏出的“扫帚主题”对应下反复两次之后开始活跃起来。随着定音鼓的重重一击，乐队的低音部发出了微弱的响动，它的声音越来越大，终于取代了节奏，魔法应验了，那把扫帚开始以奇形怪状的步态跳跃着去取水，3支大管以非常活跃的断音进行是这首乐曲最基本的主题，“小魔法师”欢愉的主题也来源于此。当它在大管、小号、小提琴、圆号上反复传递时，乐队的音量也急剧激增，大缸里的水开始溢出，在地面上到处漫流。“小魔法师”并没有掌握让扫帚停止的咒语，无计可施之际，他举起了斧头。全乐队的猛烈和弦象征着扫帚被斧头劈成两半。然而麻烦更大了，原来的大管主题之外，又出现了低音单簧管的旋律，现在是两把扫帚在取水了。面对弥漫的大水，小魔法师只好胡乱地念着咒语，可是不起任何作用，就在他自己快要被淹没的时候，他喊起了师傅的名字。铜管吹出有力的信号调，宣告老魔法师的现身，他念起解除魔法的咒语，水势立即退去，一切复归平静。引子中神秘的泛音在先，刻画出徒弟对师傅魔法高深

的钦佩。乐曲结束时出乎意料的几声怒吼，表示老魔法师将惹事儿的扫帚扔到墙角，同时他也神秘地不见了。



※　保罗·杜卡

英国作曲家弗雷德里克·戴留斯生于1862年，1886年入莱比锡音乐学院学作曲，结识格里格，并成莫逆之交。晚年定居巴黎，和拉威尔及指挥家托马斯·比彻姆结下深厚友谊。戴留斯晚年双目失明，有些作品是靠口授由助手埃里克·芬比完成的。他的创作善用变化音和声，完全背离英国音乐传统，属于瓦格纳之后的晚期浪漫派风格，但其对景物描写之细腻又有很明显的印象派特征。

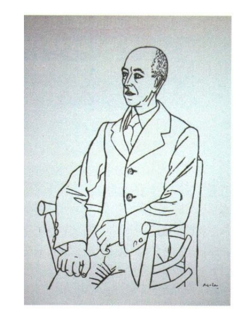
戴留斯是最典型的为流逝的时光惋惜、为人间爱情之虚幻哀叹的诗人作曲家，但是在《生之

弥撒》和《高山之歌》的某些段落中不无振奋、狂喜的朝气。他最流行的管弦乐小品《孟春初闻杜鹃啼》、《在夏日庭院》、《在遥远的山那边》、《布里格集市》、《阿巴拉契亚》和《漫步天堂花园》，不仅描绘出一个又一个如梦如幻、宁静而带有丰富美感的感情世界，而且配器精美绝伦，对旋律和转调有不可思议的敏感与天赋。

西班牙民族乐派的杰出代表曼努埃尔·德·法雅1876年生于西班牙安达卢西亚地区的加德斯，13岁即学完马德里皇家音乐学院的7年课程，17岁开始作曲，1907年入巴黎音乐学院，并开始与德彪西、杜卡、拉威尔等人交往并受其影响。1921年，他回到格拉纳达，1939年定居阿根廷。法雅的早期作品如歌剧《人生朝露》、芭蕾舞剧《魔法师之恋》，注入了西班牙流行音乐的旋律和节奏特点。钢琴协奏曲《西班牙花园之夜》可以看作是3首钢琴和乐队的“交响印象”，既有民族根源，又有德彪西的影响。法雅本来想写成一套“夜曲”，后经阿尔贝尼斯的建议才改为钢琴与乐队的“交响组曲”形式。第一首“海内拉里菲宫中”，这是格拉纳达近郊伊斯兰教时代的离宫，因纤细巧致的阿拉伯风格设计而闻名于世，其花园俗称“艺术家花园”，是格拉纳达最旖旎迷人的地方；第二首“远方的舞

曲”，明快的舞曲从远方飘近，再慢慢消失在远方；第三首“科尔多巴山庄的花园”，花园中的酒宴和热烈的吉普赛之舞蹈掀起璀璨火爆的音响，全曲在逐渐微弱的结尾中消失在寂静的夜空。

奥托里诺·雷斯庇基1879年生于博洛尼亚，1900年曾在俄罗斯圣彼得堡歌剧院任首席中提琴，在此期间随里姆斯基-科萨柯夫学作曲和配器。1902年又赴柏林师从马克斯·布鲁赫。1923年任罗马皇家音乐学院院长，是意大利音乐中印象主义和新古典主义的倡导者。在雷斯庇基的创作中，现代写作技巧、明快的色调、弦乐改编和对古老旋律、形式的偏爱独特地结合在了一起。他的音乐表现力和富于色彩的管弦乐法，深受里姆斯基-科萨柯夫的影响。在印象派的气氛上，显然得益于德彪西。雷斯庇基的代表作也是最能发挥他的“音的色彩画家”本领的，无疑是他的联篇交响诗《罗马的喷泉》、《罗马的松树》和《罗马的节日》。



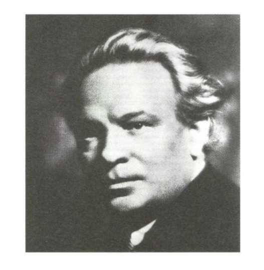
※　毕加索画的德·法雅肖像

雷斯庇基在《罗马的喷泉》总谱开头写道："在此交响诗中，作曲者企图把他注视到的罗马的4座喷泉的特征及周围风景最和谐的时刻，或者是正在眺望的人感觉到最优美、最深刻的印象所产生的感情与幻想表现出来。"雷斯庇基的妻子艾尔莎亦说道：这是赞美罗马最美的4座喷泉的音乐，不是从文学性标题产生的，也不光是在描述这些喷泉，更是充满了精神性的要求。它是雷斯庇基住在罗马最初几个月的经历所产生的全部思想、感受、情绪的总和。全曲分4段，第一段"黎明时分朱丽亚峡谷的喷泉"；第二段"清晨的特里顿喷泉"；第三段"正午时分的特莱维喷泉"；第四段"黄昏时分的美迪契别

墅的喷泉”。

《罗马的喷泉》完成8年之后，雷斯庇基又创作了《罗马的松树》。如果说《喷泉》仅是借助乐音将自然的音响以幻想的手法再现，那么《松树》则是从罗马生活的主要见证人的古松上，追怀昔日罗马帝国的光辉历史。为了能够恰当传神地表达出古代乃至中世纪的气氛和幻想，作曲家相当有效地采用了古代教会格里高利调式。全曲同样分4段，第一段“波尔盖斯别墅的松树”；第二段“地下陵墓旁的松树”；第三段“吉亚尼克曼的松树”；第四段“阿庇亚大道旁的松树”。

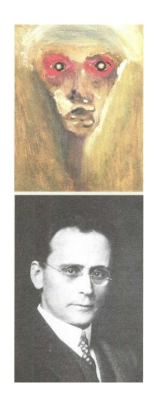
完成《罗马的松树》4年之后，雷斯庇基于1928年写成《罗马的节日》。与前两部不同的是，《节日》将过去的世界进>行直接表现，把古代、中世纪、文艺复兴以及现代罗马的节日分成4段来处理：竞技节、大赦节、十月节、主显节。



※　雷斯庇基

印象派音乐没有古典派音乐那种庄严的哲理内容，也不像浪漫主义音乐那样铺张宏丽、满含激情，更比在它之后出现的现代派音乐容易理解得多。它就像庭院中一扇雕饰华美的门，一面是传统音乐，一面通向现代主义，两边的景色是截然不同的。

第十六讲　表现主义与新古典主义

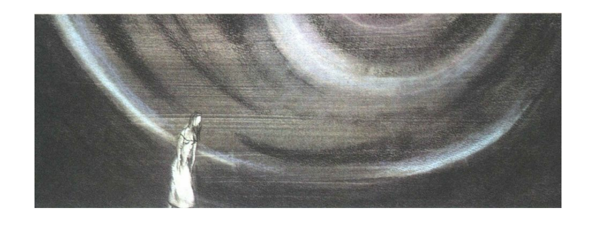






表现主义音乐是继印象主义音乐之后的现代音乐中的第一个流派。正如印象派以反抗后浪漫派的姿态出现一样，表现主义也是作为印象主义的对立面出现的。

20世纪20至50年代，影响最大的音乐流派是新古典主义。这一流派不但否定浪漫主义音乐的标题性和主观性，也否定后浪漫主义及其引申出来的表现主义那种夸大的幻想与表现。



※　勋伯格《期待》1954年舞台效果图，汉堡国家歌剧院



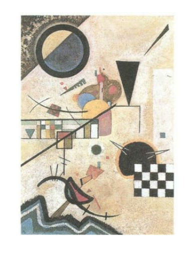
※　康定斯基的《印象3，音乐会》

一、内在的骚动——表现主义

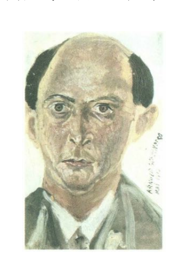
表现主义音乐也是表现主义绘画的同步艺

术，但在时间上晚了大约十年。表现主义绘画兴起于1905至1930年间，以德国和奥地利为中心。1911年，俄罗斯画家康定斯基和马尔克等人在德国创办《青骑士》杂志，不仅刊载绘画，而且表达了许多关于绘画、戏剧、诗歌方面的评论。他们不满足于印象主义者表现自然景物的表面现象（光和影），主张根据“内在需要”表现自我感受和主观精神世界，这种内在的精神深受当时社会环境的影响，多体现为焦灼、恐惧、绝望、茫然等紧张而近于歇斯底里的情绪。

音乐上的表现主义在追求形式上的自由、反传统、反对印象派等方面，与绘画的观念是一致的，在它身上已体现出现代音乐反传统、与传统割断一切联系的主要倾向。首先，它完全放弃了传统的调性规律，视八度中12个半音具有同等的价值，没有过去主音、属音的概念，使无调性占有绝对优势。在对位方面，多以复合的自由旋律进行，提倡线形的自由对位法。传统的匀称的旋律进行被一连串独特的音的连续所代替，不再使用传统的收束、反复，显得很自由。节奏复杂化，显得难以捉摸。在乐队的使用上，这类作品偏向于使用较小的编制，配器精致，常带有室内乐的性质。



※　用抽象绘画表现的音乐



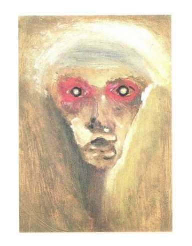
※　勋伯格自画像

表现主义音乐的主要代表人物是康定斯基的亲密朋友阿诺德·勋伯格，他1874年生于维也纳，早年曾师从策姆林斯基学过对位，但主要靠自学成才。他的早期作品受勃拉姆斯和瓦格纳的影响，代表作弦乐六重奏《净化之夜》、康塔塔《古列之歌》和交响诗《佩利亚与梅丽桑德》都

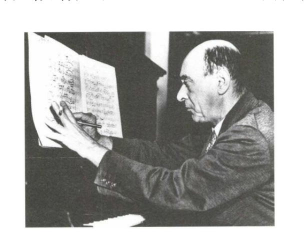
带有后期浪漫派的特点。1908年以后，由于受康定斯基的影响，他不仅自己作画，还写下几部典型的表现主义音乐作品。如独角音乐话剧《期待》集中了勋伯格的表现主义的追求。独角剧是一个女人的独白，她到森林中去会见她的情人，却找到了他的尸体。作品笼罩着一种情欲的、朦胧噩梦般的气氛。在朗诵配乐《月光下的皮埃罗》中，勋伯格首次采用了所谓“语言的旋律、语言的声部、语言的歌唱”——某种介乎语言的自由声调和歌唱之间的东西。诗人想象自己是皮埃罗（法国哑剧中的丑角），通过月光的象征，表现自己的种种形象，犹如一缕月光照进玻璃杯中会呈现出许多造型和颜色。不过他不写皮埃罗的有趣奇遇，而幻想出一幅令人毛骨悚然的怪诞景象。

1913至1923年间，勋伯格的创作处于沉寂状态，他在探索无调性音乐的规律，因为一首乐曲如果既无调性，又无组织和秩序，无疑是杂乱无章的。勋伯格经过10年的探索和试验，终于找出了无调性音乐的规律，建立了十二音体系。这种体系是传统的调性思维解体后所出现的最有独特意义的音乐思维方式，而且勋伯格及其弟子都以自己的作品证明了它的可行性。这种人为创造出来的技法，看起来玄妙、繁琐，实际上却带有音乐卜算的性质。作曲家用半音阶中的12个半音，

自由组成一个音列，以此作为基础材料，在这12个半音没有全部出现之前，其中的任何一个音都不能重复出现。音列可以原形使用，也可以逆行倒置、倒置逆行，这样就能由原来的序列产生出48种音列形式。音列中的各个音可以在横向上相继出现，构成曲调；也可以在纵向上同时出现，构成和弦，以此构成全部作品。勋伯格第一次有意识采用音列写作的作品是《钢琴曲5首》，其中只有最后一首有一个完整的十二音音列。十二音技巧在其后几年的《小夜曲》、《钢琴组曲》、《管乐五重奏》中间臻于完善，到第三弦乐四重奏和《乐队变奏曲》中则发展完成。勋伯格1933年来到美国以后的创作多半采用的都是这一技法，特别是在小提琴协奏曲和第四弦乐四重奏里，勋伯格力求把贝多芬关于奏鸣曲形式的戏剧性解释的紧张性原则和十二音体系统一起来。但是十二音体系没有提供创造鲜明的音乐对比的可能性，不能保证发展的内在过程。正如在勋伯格全部音乐中那样，这些作品也具有那种占主导地位的沉郁的色彩，这种沉郁的色彩表明世界在勋伯格看来是苦闷的、与人为敌的。



※　勋伯格的油画《红色的凝视》



※　正在工作的勋伯格

第二次世界大战对人类造成的灾难，迫使勋伯格抛弃了曾经以理想主义、有时甚至是神秘主义来处理的那些具有哲学概括内容的主题，而转向了现实生活。1947年夏天，勋伯格在加利福尼亚见到一位从华沙犹太区逃脱纳粹杀害的人，他因为躲在废墟的下水道中才得以幸存下来。勋伯格听过他的叙述以后，十分激动，仅用12天的时

间就写下了为管弦乐、男声合唱和朗诵的康塔塔《华沙幸存者》。乐曲用严格的十二音技法写成，似乎没有其他作曲技法能够如此准确地表现出那种非人的恐怖，以及人类面对这种恐怖的不可战胜的伟大。乐曲一开始表现恶势力的小号奏出撕心裂肺般的乐句，立刻把人们带进一种冰冷、荒凉的境地，让人想起犹太人在黎明聚集时那种冷落、污秽、荒寂的景象。随后是男女老幼在被赶上刑场之前，集合起来强行报数的场面。朗诵者在叙述党卫军士兵对犹太人的侮辱与殴打。在乐曲趋向高潮时，突然响起了悲壮的古犹太歌曲“听吧，以色列人



※　维也纳中央公墓中的勋伯格墓碑

”！雄浑的男声合唱显示出人类在沉重的苦难中那坚不可摧的信心。乐曲中唯一的一次乐队全奏只有20小节，在朗诵中乐队部分的伴奏简洁

而生动，充分展示了表现主义音乐的特点，它产生的效果是极为震撼人心的。

勋伯格和他的两个学生威伯恩、贝尔格，同以十二音技法进行创作，组成了著名的“新维也纳乐派”。安东·威伯恩曾在维也纳大学师从音乐学家学音乐学，并以“论伊萨克之创作”的论文获哲学博士学位。从1904年开始，威伯恩跟勋伯格学作曲法，此后的三十余年中他一直追随勋伯格，直到1945年9月15日夜晚，他在房外吸烟，被执行戒严令的美军士兵开枪打死。

威伯恩的发展过程和勋伯格一样，也经历了晚期浪漫派的变化音体系、自由无调性和按音列组织3个阶段。他成熟时期的作品大多篇幅短小，音乐语言极为简练。勋伯格在为他的《6首弦乐四重奏小曲》写的序言中说：“每一瞥目光都是一首诗，每一声叹息听上去都是一部小说。”勋伯格强调，只有接受奉献的人才能理解这首音乐的含义。这种借助于简短的、格言式的声音线条“表达无法形容的内容”的追求也表现在《5首乐队小品》中，其中一首仅持续了19秒钟。这5首具有神秘主义象征意义的曲子是在不同的标题下展开的，它们分别名为“雏形”、“变形”、“回归”、“回忆”、“灵魂”。威伯恩对十二音作曲法的应用十分严格，在他后期的作品中，旋律、和声、复调音乐甚至

音色都取决于作为作品基础的音列，只被看作是其在水平面和垂直面的反射。他对音乐的充满理性的全面控制，成为后来先锋派音乐的一个起点。



※　威伯恩

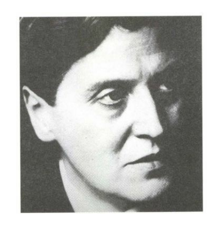


※　勋伯格的两个学生威伯恩和贝尔格

威伯恩另外一个重要的特点是配器非常精彩，他的一条旋律线可以同时分配给不同乐器承担，近似中世纪的分解旋律，有时不过一二个音、难得由四五个音连续用同一种音色响出，结果得到一个全部由或明或暗的音响闪忽交融成独特的、色彩平衡的织体。威伯恩改编巴赫《音乐的奉献》中的“利切尔卡”，便是这类配器用于比较熟悉的音乐的一个出色例子。

威伯恩不写歌剧，也从不用勋伯格那样的配乐朗诵手法，但是声乐题材在他的创作中却占有很重要的地位。他的早期声乐套曲是为象征主义诗人乔治和里尔克的诗谱写的，后来他转向了民间的、典型的宗教文学。他为业余女诗人约娜的诗谱写的后期声乐作品本身就具有宗教泛神论的色彩。从作品第19号开始，他的全部声乐作品都建立在严格采用序列原则的基础上，他在声乐写作方面的考究而又有区别的方法，在原则上和他的器乐写作方法没有区别。

如果说威伯恩代表的是勋伯格学说中潜在的古典主义因素，那么贝尔格代表的则是浪漫主义因素。他继承了他的老师的许多结构方法，但用来十分自由。而且他将这些技巧同浪漫主义的热情结合，因此，他的音乐比其他许多十二音作曲家更容易被人接受。

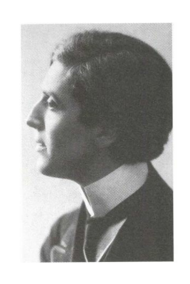


※　深邃睿智的贝尔格

阿尔班·贝尔格的早期作品虽然是受舒曼、勃拉姆斯和沃尔夫的影响创作的，但是却可以看出他对高度表现主义的追求。作曲家往往赋予某些旋律的转变以特殊的表现力，减弱了调性间的关系。这些过程在弦乐四重奏、四首单簧管和钢琴曲中更为加深了。贝尔格在这两部作品中，有的地方是仿效勋伯格，有的地方又在探索与他同时的新的表现手段。在5首声乐与乐队的作品中，他又别出心裁地结合了印象主义、象征主义和表现主义的特点。3首管弦乐曲有马勒后期交响乐的影响，但又和他的宏大的交响曲概念不同，具有形象简洁、凝练、格言化的特点。

在贝尔格的器乐作品中，成就最高的是写于1935年的小提琴协奏曲。这是一部大型交响乐结构的乐曲，其内部结构接近于马勒的后期创作。它部分地按照十二音方法写作，其基本音列设计

得几乎无法避免有调性的组合。在末乐章中，这个音列还用作过渡，引入巴赫为赞美诗《这就够了》的词配置和声而成的一首众赞歌的旋律，用以暗指玛侬（马勒遗孀与建筑师格罗皮乌斯之女）的去世。他把民间舞曲的旋律和悲歌主题的对比作为一种手段，生动传神、富于戏剧性地体现出作品的构思：



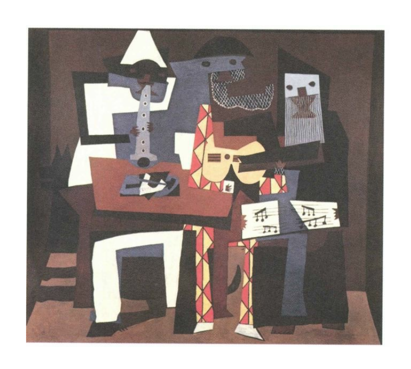
※　贝尔格

告别生命的悲哀，告别这充满美好诗情的世界。

二、“回到巴赫”——斯特拉文斯基与欣德米特

新古典主义主张音乐创作不必去反映紊乱的

社会，只需采取中立的立场，回到古典去，回到“离巴赫更远的时代去”，将作曲家摆脱主观性，以冷静的客观性把古典的均整、平衡的形式用现代主义的手法表现出来。这一派别的作曲家运用古典派、巴洛克，甚至更早一些时期的音乐风格，以均衡的形式和清晰的主题来取代晚期浪漫派以来的夸张和对形式的忽视。但这绝不是古典的复兴，作品中更多地运用了扩展的调性甚至无调性手法，因而就有了一种对真正古典主义的歪曲模仿和变形的意味。



※　毕加索的《三个音乐家》

新古典主义音乐的代表性人物是意大利的布索尼和俄国的斯特拉文斯基，他们早期的典型作

品是布索尼的《喜剧序曲》、《钢琴小奏鸣曲》与斯特拉文斯基的舞剧音乐《阿波罗》、《妖女之吻》、《诗篇交响曲》等。这些作品选自古代神话或中世纪宗教题材，在音乐上则是对古代风格的模拟与现代技法的混合物。在这一时代的许多作曲家身上都显示出这一倾向的影响，如奥乃格、米约和普朗克。德国的欣德米特曾被称为客观主义的代表，在和声上建立了新的体系，并写了许多现代化的赋格。他的作品把古典的题材和新的音乐语汇结合起来，可归入新古典主义的范畴。甚至19世纪至20世纪沿袭浪漫主义或民族乐派传统的许多作曲家，都曾与这个流派并行不悖，如巴托克、科达伊、拉威尔、普罗科菲耶夫、肖斯塔科维奇等几乎所有的作曲家，只要还在使用古代的形式、体系，都可以说是受了影响，不管他同时又是什么流派的代表人物。一位音乐史家说得好："每一位近现代作曲家身上，都有好几种主义。"

伊戈尔·斯特拉文斯基1882年生于圣彼得堡近郊，1971年卒于纽约。这位20世纪最有影响的作曲家和西方现代音乐的代表人物，就其逝世的年代来看，几乎和我们在同一个时代生活过，但给我们的印象却好像十分遥远，因为他已经被归入在音乐史上享有盛誉的那些伟大人物的行列中去了。斯特拉文斯基9岁开始学习钢琴，18岁自

修音乐理论，尤其热衷于对位法。他在攻读圣彼得堡大学法律系的时候，与里姆斯基-科萨柯夫有一次会见，大师因为喜欢他的性格而收他做了学生。仅仅是这样3年的“业余教育”，就促使斯特拉文斯基放弃了在政府工作的职位，决心献身音乐了。



※　斯特拉文斯基



※　斯特拉文斯基与舞蹈家尼金斯基在一起

斯特拉文斯基最初的作品还受到印象派的影响。1910年，受俄罗斯芭蕾舞团经理人加吉列夫的委托，他根据俄罗斯童话题材写了舞剧音乐《火鸟》。它出自民族主义的传统，不仅有里姆斯基-科萨柯夫那样的东方情调和浓郁美感的配器，而且还表现出印象派音乐特有的考究的色彩感。接着是《彼得鲁什卡》，它的游乐场场景和人物有“真实主义”的笔触，而活跃的节奏、明快粗犷的管弦乐色彩和简朴的对位织体则指向日后他进一步探索的天地。

1913年5月28日在巴黎首演的《春之祭》，堪称现代音乐史上的一个著名事件。为了表现俄罗斯原始民族的祭礼和他们强悍、粗犷的性格，作曲家使用了异常猛烈紧张的节奏、大胆的和声及浓重的配器，使听众大为震惊。演出最后变成一场骚乱，吵闹声使台上的演员几乎听不到乐队的演奏，只能靠导演喊着拍子跳舞。观众则有人抗议，有人拥护，争吵演变成互相报以老拳的格斗，高贵优雅的女士也把手提袋抡了起来。据目击者说，一位观众纯粹出于对这种野蛮音乐的厌恶，竟然对准坐在前排的一位观众的脑袋猛揍一下，“可那个牺牲品完全沉醉在音乐之中，他不动声色地继续听下去，根本没感到脑袋上有什么

不对劲”。演出结束后，警察来到现场制止了骚乱，加吉列夫和斯特拉文斯基夺门而逃，跳上一辆出租车，躲进了公园。《春之祭》在当时被视为原始主义的极点，科克托称之为“史前世界的田园剧”。它的创新不仅在于节奏，更多在于前所未闻的管弦乐效果与和弦的结合，在于将这一切结合起来的无情逻辑和原始威力。

第一次世界大战期间，斯特拉文斯基与妻儿躲到瑞士，并在那里居住了6年。战争期间，很难召集大量的演奏者，再加上斯特拉文斯基思想的发展，使他脱离了头3部芭蕾舞剧的庞大规模，转而写作思想上更为亲切、规模上更为朴实的作品。创作于1917年的芭蕾舞剧《一个士兵的故事》是斯特拉文斯基唯一一部现代题材的作品，改编自俄罗斯民间童话。因此音乐成分是复杂的，其中有俄罗斯古代旋律，也有爵士化了的日常生活舞蹈的节奏和调子。它以小型的乐器组合代替了大型乐队，将独奏乐器结对地使用，如小提琴和低音提琴、单簧管和大管、短号和长号等，另有一人演奏整套打击乐器。接着，斯特拉文斯基便进入他的新古典主义创作时期了，这是以芭蕾舞剧《普尔钦奈拉》作为标志的。它建立在一个据称取自佩尔格莱西的主题上，使用一个小乐队，并将弦乐器分成主奏组和全奏协奏组。属于这个创作时期的重要作品还有《管乐八重

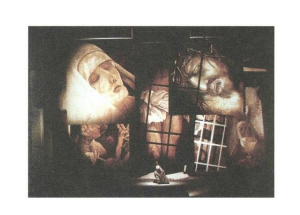
奏》、喜歌剧《玛芙拉》、歌剧一清唱剧《俄狄浦斯王》、古典舞剧《阿波罗》、芭蕾舞剧《妖女之吻》、钢琴奏鸣曲、钢琴协奏曲、小提琴协奏曲、C大调交响曲、《3乐章交响曲》、《诗篇交响曲》和歌剧《浪子的历程》，时间跨度长达30余年。

从1951年开始，斯特拉文斯基周游世界各地巡回旅行演出达10年之久，在这一时期他摆脱了新古典主义的创作倾向，进入又一个风格转变时期，这就是序列音乐时期。他在1952年的一次谈话中，还明确表示不赞同十二音体系，可就在这一年里他开始研究这一新的体系，并在创作中应用了这一方法。其代表作品有为男高音、男中音、合唱队与乐队而作的《圣歌献给光荣的圣马可》、芭蕾舞剧《阿贡》、人声与乐队的《挽歌：先知耶利米的哀悼》、钢琴与乐队的《乐章》、《洪水》等。

斯特拉文斯基的格言显示出他有清晰表达自己的天赋，他说：“我们对音乐有一种职责，也就是要创造它……本能是确实可靠的，假如它令我们误入歧途，那它就不再是本能……不能把它简单地算作灵感，它是灵感的结果，也就是作品……”当有人问他《春之祭》与《诗篇交响曲》之间有什么不同时，他的回答是：“不同点就在于它们相差了20年。”



※　欣德米特



※　歌剧《画家马蒂斯》剧照

新古典主义的另一位重要作曲家是保罗·欣德米特，这位著名的德国作曲家很早就开始了职业性的演奏、创作活动。26岁时，他的《弦乐四重奏》公演奠定了他作为作曲家的地位，同时他还组织四重奏团进行旅行演出。从1927年开始，年仅32岁的欣德米特便担任柏林高等音乐学校的作曲教授，此后的大半生时间他都在大学任教。第二次世界大战期间，他逃往美国，并加入美国

国籍。1963年，他在法兰克福去世。

这位集演奏家、作曲家、教育家于一身的音乐家，写作速度极快，作为他新古典主义风格代表作的《小型室内乐》，写作仅用了5天的时间；《无伴奏小提琴奏鸣曲》的末乐章竟写于去往法兰克福的火车上。他早期作品还留有后期浪漫主义音乐的风格，从20世纪20年代起，作品中更多地体现出德国复调音乐的传统，令人想到巴赫的影响。从20世纪30年代起，他为了使听众易于理解他的作品，有意识地减少了一些复杂的技术手段。同时，作为教学之用，他还出版了《作曲技法》、《传统和声学》等一系列理论著作。

《画家马蒂斯》是欣德米特根据德国16世纪画家马蒂斯·格吕内瓦尔德的生平创作的歌剧。在歌剧未完成时，作曲家把剧中音乐改编为一部3乐章的交响曲，使用3幅马蒂斯创作的埃森海姆祭坛画作为每一个乐章的标题。它后来成为欣德米特最广为人知的新古典主义代表作品。另外一部经常与《画家马蒂斯》录到一张唱片上的作品是《变形交响曲》，它的副题是“威伯主题变奏曲”。他还根据惠特曼的诗写过一首安魂曲《当庭院里丁香花开放的时候》，根据里尔克的诗写成声乐套曲《玛丽亚的一生》。欣德米特的作品现在经常被演奏录音的还有《世界大同交响曲》、《四种气质》、《最尊贵的显圣组曲》、

《天鹅转子》及弦乐四重奏等。

“回到巴赫”是斯特拉文斯基提出的口号，但欣德米特却比他更为接近巴赫的精神。即使是在他的大型交响乐作品中，占主导地位的也是平衡、和谐、分寸感，绝没有赤裸裸的感情表露。在他看来，只有巴赫的音乐才是最理想的。

在音乐创作中表达出新古典主义倾向的一个重要团体是法国的“六人团”，6位作曲家分别为米约、迪雷、奥里克、奥乃格、普朗克和塔耶费尔。其实他们并没有正式的组织，只是在思想上赞同法国作曲家萨蒂的美学观点，反对暧昧不清的印象主义音乐，同情明朗朴素的新古典主义音乐。



※　米约



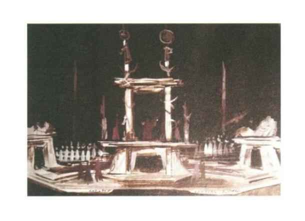
※　自左至右：普朗克、塔耶费尔、迪雷、科克托、米约、奥乃格

6人当中，米约是属于古典气质的多产作曲家，他不爱发表议论，不爱创立体系，但非常敏感地接受各种启发，并十分自然地将它们化为音乐表情：如管弦乐舞曲《巴西回忆》中的巴西民间旋律和节奏；芭蕾舞剧《世界的创造》中的萨克斯管、拉格泰姆切分音和布鲁斯三度。他的音乐以抒情为主，既巧夺天工又坦率朴素，曲式清晰而有条理，向听众作客观叙述，而不倾吐衷肠。管弦乐《普罗旺斯组曲》是他为家乡树立的一座优美的纪念碑。

奥乃格的音乐以充满活力的动作和生动的姿态见长，表现为气息短促的旋律、强有力的固定音型式节奏、大胆的色彩与不协和和声。他最著名的作品是“交响乐章”，其中《太平洋231号》描写火车机车的启动、加速、减速和刹车，以表现机车运行的“视觉印象和官能感受”。奥

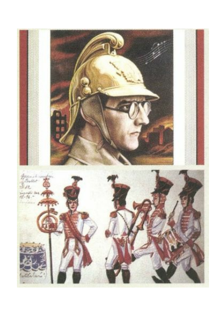
乃格的作品题材广泛，风格多样，从中世纪的格利高里圣咏到现代的爵士乐和十二音技法，无不兼收并蓄。但是他说：“我既不是多调性派、无调性派，也不是十二音列派。我的伟大楷模是约翰·赛巴斯蒂安·巴赫。”

普朗克的作品大多是小型曲式的，既有巴黎通俗歌曲的优美与风趣，又有天才的讽刺模仿；既有自然流畅的旋律，又有妩媚的和声。他虽深受萨蒂和拉威尔的影响，但许多重要的作品是新古典主义的，如《乡村协奏曲》复活了拉摩和D.斯卡拉蒂的精神。普朗克在20世纪五六十年代写了一些加进抒情意味的宗教音乐，其中经常被演出的有无伴奏合唱《圣母悼歌》、声乐与乐队的《荣耀经》。



※　奥乃格《安提戈涅》

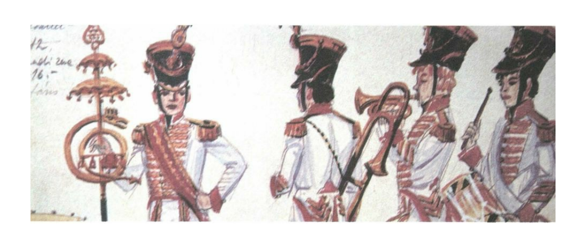
第十七讲　民族主义的现代语汇





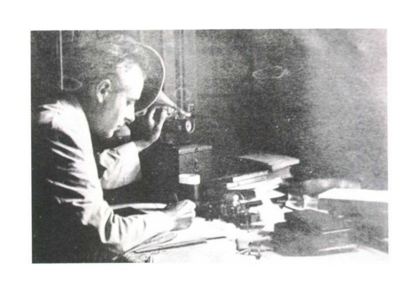
20世纪上半叶民族乐派的音乐活动是19世纪的继续，但是作曲家不再企图将民间音乐的语汇吸收到传统的风格中，它们被用来创造新的风格，特别用于扩大调性的范围。不同于浪漫主义时期的作曲家紧紧抓住地方色彩和气氛的因素不放，新民族乐派的代表人物以科学研究的精神探讨民歌，尤其是对民间音乐的采集已不再用传统的记谱法记写，而是用留声机、录音机等精确记录。对采集来的民间音乐标本，则用民俗音乐学这一新兴学科进行客观分析，以求挖掘出它的原始本质。受现代主义的影响，新民族乐派的作曲家也懂得使用尖锐的不协和音、打击乐般的节奏和古代的调式，这一切又成

了新的音乐语言的要素。



※　1952年匈牙利国家歌剧院上演《哈里·亚诺什》的人物造型

一、进入主流世界的20世纪匈牙利音乐



※　巴托克在聆听他收集的民歌录音

20世纪的匈牙利音乐最重要的代表人物是贝拉·巴托克和佐尔坦·科达伊，他们和前辈李斯特一样，共同将匈牙利音乐推向世界音乐的主流。

巴托克1881年生于现属罗马尼亚领土的纳吉圣米克洛什，幼年随母亲学习钢琴，9岁开始作曲，11岁登台演奏自作钢琴曲，1903年毕业于布达佩斯音乐学院。巴托克早年作曲风格受勃拉姆斯的影响较大，但不久便有志于匈牙利民间音乐的发掘与研究。他和科达伊结为密友，一同从事民歌的收集、整理和研究工作，足迹所至除匈牙利本土外，还几乎跑遍中欧地区和土耳其、北非等地。他们前后记录的各地民歌共达6000余首。巴托克还撰写并发表关于民间音乐的著作和论文，为民间曲调配乐或用来创作新的乐曲，形成一种前所未有的将民间因素和艺术音乐的高深技巧融为一体的风格。另外，巴托克本人还是一位技艺精湛的钢琴大师，他在担任布达佩斯音乐学院钢琴教授期间利用民间音乐的素材，写了《献给孩子们》、《小宇宙》等钢琴小曲，它们不仅有着巨大的音乐教育价值，而且也是巴托克的风格和20世纪前半叶欧洲音乐发展的许多方面的总结。

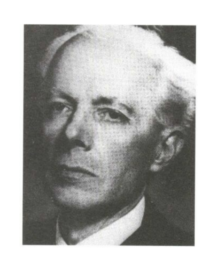
巴托克最早显示其独特音乐风格是在1908年左右，即他对中欧的民歌发生兴趣后不久。这一

时期的作品包括第一弦乐四重奏、独幕歌剧《蓝胡子公爵的城堡》和钢琴曲《野蛮的快板》。巴托克和许多20世纪作曲家一样，常常更多地把钢琴当作钢片琴或木琴一类的打击乐器来处理，而较少把钢琴视为浪漫派心目中的歌唱性旋律与琶音和弦的制造者。

到了1917年，晚期浪漫主义和印象主义的影响已经被完全吸收而融于巴托克特有的节奏活力、丰富的想象力和粗犷的民间风韵之中。后来他的创作向着不协和音与调性暧昧的极限迈进，并可谓在两首小提琴奏鸣曲中走到了尽头。这个期间的重要作品有哑剧配乐《神奇的满大人》、管弦乐《舞蹈组曲》和《第一钢琴协奏曲》等。

巴托克的晚期作品流传较广，影响也较大，《管弦乐队协奏曲》和《弦乐、打击乐和钢片琴音乐》属于20世纪最重要的乐队作品，特别是前者，它是作曲家所有管弦乐作品中最自由、最有趣、最绚烂的一首。作曲家在首演说明书上写道：“除了谐谑的第二乐章外，本曲所描绘的是从第一乐章的严峻和第三乐章悲哀的死亡之歌，逐步转到末乐章对生命的肯定。”这部作品是应波士顿交响乐团指挥家谢尔盖·库谢维茨基庆祝自己70岁生日委托而作的，1944年12月1日首演，被库谢维茨基赞为“25年来最好的交响乐作品”。对于没写过交响曲的巴托克来说，这部被

冠名为“协奏曲”的作品其实就是一部有着缓慢引子的“交响曲”，它的5个乐章分别为不过分的快板-活泼的快板；“对儿”的游戏-诙谐的小快板；悲歌-不过分的快板；被中断的间奏曲；急板。



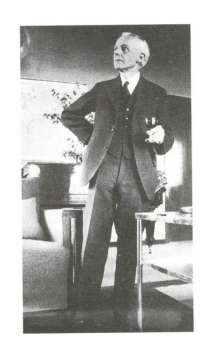
※　巴托克

《弦乐、打击乐和钢片琴音乐》作于1936年，于第二年首演。弦乐队分成两组，另外还使用了木琴、钢琴、竖琴、钢片琴等，几乎像一首“打击乐协奏曲”。第一乐章是寂静的行板，一段非常巧妙具有音响效果的音乐；第二乐章是具有谐谑曲性质的快板，以明显的奏鸣曲形式写成；第三乐章是有3个不同主题的慢板；第四乐章是至少有7个接连不断出现的主体的极快板，具有强烈的匈牙利民族舞曲特点。

巴托克1923年为纪念“布达”和“佩斯”两个城市合并50周年创作的《舞蹈组曲》，由5首匈牙利风格的舞曲组成，各曲之间还夹有一段同样是匈牙利舞曲音调的“利都奈罗”，把整部作品连接起来连续演奏。为弦乐队而写的《嬉游曲》明显受到了新古典主义的影响，乐器编制降到最低，只有6把第一小提琴、6把第二小提琴、4把中提琴、4把大提琴和两把低音提琴。男高音和男中音、双合唱队及乐队的《世俗康塔塔》集中体现了他根据民歌式主题而写的许多声乐曲和器乐曲的精华。

巴托克的音乐具有十分特别的器乐效果，他的任何一份总谱都有光彩夺目的音响。例如弦乐部分处处都是各式各样的拨奏和弦，和弦以所谓“拨奏颤音”方式上下方向拨出，也有猛力拨出的和弦或单音，使弦打在指板上发出声音。巴托克还经常制造出一种特殊的效果，他让演奏者将一个手指放在弦上由一个音滑向另一个音，使中间所有的音高都能奏出来，这种效果称为滑奏。这些技巧，加上相当多的不协和对位，使巴托克的音乐在构造上充满变化、在节奏上充满活力，并具有强烈的表情内涵。

第二次世界大战爆发后，巴托克离开祖国前往纽约，1941年任哥伦比亚大学教授，3年后去世，享年65岁。



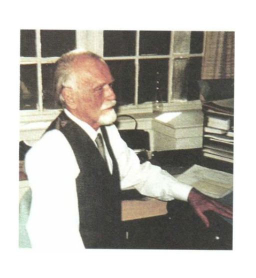
※　客居他乡的巴托克

科达伊只比巴托克小一岁，同样在布达佩斯音乐学院学习作曲，后来到柏林和巴黎学习，回国后担任布达佩斯音乐学院教授，1919年任代理院长。科达伊赢得国际声誉的作品是清唱剧《匈牙利赞美诗》，但他的歌剧《哈里·亚诺什》知名度则更高，这不是因为歌剧，而在于根据剧中乐段改编的管弦乐组曲。哈里·亚诺什是匈牙利民间传说中的“吹牛大王”，他总是滔滔不绝地向乡亲们吹嘘他在龙骑兵从军时经历的各种离奇古怪的故事，是一个超级爆笑的戏剧人物。管弦乐组曲抽取剧中六段最具效果的音乐，分别为：前奏曲-话说当年；维也纳的音乐时钟；情歌；

战争与拿破仑的惨败；间奏曲；皇帝与朝臣的进场。

《孔雀变奏曲》是科达伊根据匈牙利一首五声音阶的民谣“孔雀”的旋律而写的变奏曲，由主题加16段变奏和终曲构成。曲中并未使用离奇特殊的手法，其简洁的结构和丰富的内容充分体现作曲家超凡的变奏技术和管弦乐配器水平。

科达伊的重要管弦乐作品还包括《马洛采克舞曲》、《加兰塔舞曲》和《管弦乐队协奏曲》。科达伊和巴托克一样反对纳粹的法西斯主义，他在纳粹占领期间一直没有离开过匈牙利，继续投身于对民间音乐素材的整理和出版工作中，并撰写大量音乐教材，由此赢得无数荣誉和民众的崇高敬意。



※　科达伊

二、俄罗斯的乡愁——拉赫玛尼诺夫



※　拉赫玛尼诺夫

与俄罗斯另外两位20世纪最伟大的作曲家普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇相比，拉赫玛尼诺夫的经历和音乐风格似乎要特殊一些。虽然他直到1943年才去世，但他却是一个传统主义者，他的音乐中有大量充满感情的旋律，具有丰富的抒情意味、戏剧性的高潮和五光十色的音响。他的目光始终盯着浪漫主义的过去，是最后一位俄罗斯浪漫主义作曲家，是柴科夫斯基的继承人。

拉赫玛尼诺夫生于1873年，母亲是一位有很高造诣的钢琴家，他从小随母亲学琴，1883年赢得圣彼得堡音乐学院的奖学金，1885年随严厉的钢琴教授尼古拉·兹韦列夫学习，并通过他认识

了安东·鲁宾斯坦、安东·阿伦斯基以及最重要的柴科夫斯基。1888年，拉赫玛尼诺夫开始随塔涅耶夫和阿伦斯基学作曲，并对作曲越来越重视，终导致和钢琴主科老师兹韦列夫分道扬镳。毕业前夕，拉赫玛尼诺夫已经写下非常杰出的作品：《升F小调第一钢琴协奏曲》和《悲歌三重奏》，歌剧《阿列格》是他的毕业作品，获得有史以来的最高分。

※ 拉赫玛尼诺夫在伊万诺斯卡庄园的花园中谱曲



拉赫玛尼诺夫作为一位作曲家的前途看来一片光明，特别是当他在1892年写下他最受欢迎的《升C小调前奏曲》后，没有人怀疑一位继柴科夫斯基之后的伟大作曲家已现端倪。然而几年之后当拉赫玛尼诺夫野心勃勃地推出他的《第一交响曲》时，却遭到惨败，从而导致作曲家一连三年的精神低谷，直到1900年通过催眠心理治疗才

算恢复正常。此刻他不仅重拾信心，还萌发了爱情，他与表妹纳塔丽亚·萨丁的恋情直接催生了他最伟大也是最受钢琴家欢迎的作品—《C小调第二钢琴协奏曲》。乐曲充溢着俄罗斯纯朴、粗犷、热情、明朗的特点，并富有浓郁的生活气息，它显示了作曲家已完全掌握了俄罗斯音乐语言的真谛。第一乐章有独奏钢琴轻声奏出的一长串无伴奏和弦，好像远处传来低沉的钟声。这朦胧沉闷的声音是典型的拉赫玛尼诺夫音响，也是俄罗斯历史的重要符号。阴郁的第一主题仿佛是从敲钟的动作发展而来，再由低沉的大提琴接过去，而钢琴则编织着装饰性的伴奏音型，直到乐队突然爆发出辉煌的全奏。如夜曲般的第二乐章以加弱音器的弦乐开始，钢琴伴奏着由长笛、单簧管和双簧管吹奏的忧郁的乐句。这是拉赫玛尼诺夫音乐中最美的篇章。第三乐章的主题是一个富有动力的节奏性叠句，洋溢着强烈而粗犷的俄罗斯民间舞曲气氛。弦乐器加一支单簧管奏出温柔优雅的第二主题，独奏钢琴接过这支旋律进行热情的展开，从而进入更加宁静的氛围。钢琴和乐队进行反复之后，在暴风雨的高潮处连接了充满胜利喜悦的结尾部。



※　拉赫玛尼诺夫和他的歌剧中的主在一起

与《第二钢琴协奏曲》具有相同艺术价值的作品是《E小调第二交响曲》和钢琴与乐队的《帕格尼尼主题狂想曲》。前者中起主要动力作用的已经不是题材因素的冲突关系或画面对比，而是此起彼伏的、紧张的旋律呼吸。1906年，为了给女儿治病，拉赫玛尼诺夫全家迁往德累斯顿，他在那里完成了《第二交响曲》和交响诗《死之岛》（灵感来自瑞士画家阿诺·勃克林的同名画作）。交响曲的第一乐章以海顿以来形成传统的广板的引子开始，由大提琴和低音弦乐组呈现。进入快板主部后，小提琴声部呈示第一主题，与引子主题采取同一个动机。第二主题在G大调上由木管奏出。整个呈示部作反复演奏时都是原封不动地使用旧的曲式传统，却有着厚重的

和声与旋律的抒情性。第二乐章虽然是“极快板”，却是速度较慢的谐谑曲。形式上采取复三部曲式，第一部分是富于节奏动感的号角式音型，由4支圆号齐声吹出；中间部分是奏着断音的对位法形式的“无穷动”；第三部分是第一部分的再现。第三乐章“柔板”是有着厚实和声与忧伤旋律的歌谣式乐章，以木管演奏的表情丰富的主题为中心，弦乐器演奏旋律性的对位声部和在中间声部流动的三连音符。这是拉赫玛尼诺夫作品中最动人的段落，却在当年的许多场音乐会中因为全曲篇幅过长而经常被删掉。第四乐章“活泼的快板”是用回旋曲式写的终曲，首先是乐队全奏呈现生气勃勃的基本主题，它以三连音符为主体，带有塔兰泰拉舞曲般的热情和奔放。在一个短小的进行曲插段后，塔兰泰拉主题再次出现，全部小提琴和中提琴用饱满的八度奏出一支具有强烈对比性、抒情悠长的旋律，大提琴声部在高潮处一并加入。接着是前面乐章里熟悉的音调陆续出现，但最终仍让位于塔兰泰拉的节奏和与其相连的生气勃勃的主题。

1909年，拉赫玛尼诺夫首次访问美国，其间创作了《D小调第三钢琴协奏曲》。1917年，俄国革命迫使拉赫玛尼诺夫一家流亡国外，先后辗转数国来到美国。他最终在美国度过余生，再未踏上俄罗斯的土地。1934年创作的《帕格尼尼主

题狂想曲》属于拉赫玛尼诺夫的晚年作品，但很可能是拉赫玛尼诺夫最具知名度的作品，它将变奏曲式发展到了交响曲的规模，是此类体裁中最伟大的作品之一。乐曲包括引子、主题和24个变奏，其中第七、第十和第二十四变奏都加上了《末日经》的动机。最著名的变奏是第十八“如歌的行板”，它的脍炙人口几乎成为拉赫玛尼诺夫的标签。

拉赫玛尼诺夫最后两部作品都是大型交响乐作品一《A小调第三交响曲》和《交响舞曲》，这是洋溢着浓浓俄罗斯乡愁的绚丽之作，生动地抒发了作曲家的眷恋思乡之情。1943年3月28日，拉赫玛尼诺夫因癌症在贝弗利山的家中去世，距他70岁生日只差4天。

三、社会主义的荣誉——普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇



※　普罗科菲耶夫

20世纪苏联最伟大的作曲家普罗科菲耶夫和肖斯塔科维奇其实都不是狭隘的民族乐派。出生于1891年的谢尔盖·普罗科菲耶夫也是一位超级音乐神童，5岁即创作出一首钢琴曲，9岁写歌剧。他先后师从格里埃尔、里亚多夫、里姆斯基-科萨柯夫和车列普宁等人，1918年经日本去往美国，后来到巴黎居住14年，1936年返回苏联，从此开始了如炼狱般的艺术创作生涯。普罗科菲耶夫写于1914年的管弦乐《西古提组曲》代表他创作早期的民族主义阶段，同时也受到了斯特拉文斯基原始主义的影响。1918年创作的《古典交响曲》已经流露出他能创造性地把传统素材和曲式布局糅合为新鲜的理路，基本上属于有调性的旋律，跳越大并且线条长，三和弦的和声充满了奇异的转位与间距以及冲突的位置。他的《第五交响曲》和《第七交响曲》证明他寻求明朗的旋律获得成功，它们的确是抒情主义的胜利，既不甜腻，又不俗气。虽然他喜欢通过重复制造激情，再用管弦乐手法加强，但是作为正主题陪衬的丰富的从属乐思不断出新，听众乐于反复玩味，领略精微贴切的种种细节。给普罗科菲耶夫带来世界性声誉的作品是朗诵与乐队的“交响童话”《彼得与狼》、交响组曲《基日中尉》和芭蕾舞剧《罗密欧与朱丽叶》，它们不仅名列

交响乐音乐会的常备曲目，而且是录音室里不断推陈出新的经典。

出生于1906年的德米特里·肖斯塔科维奇，9岁开始随母亲学钢琴，13岁进入圣彼得堡音乐学院专修钢琴和作曲，老师包括格拉祖诺夫等。他是以19岁毕业时发表《第一交响曲》而在国际乐坛一鸣惊人的。柴科夫斯基交响曲中“戏剧性心理描写”到肖斯塔科维奇笔下又有了独特的解释和变化，这首交响曲具有积极、生动、倔强的特点，从基本主题形象对立体现中形成的对比往往是出人意料的。此后他的15首交响曲每一首都是人们翘首以待并给予良好反映的，其中第五、第七、第八和第十交响曲是全世界音乐会标准曲目中的重要作品。第四交响曲的乐队编制特别庞大，只有3个乐章，是作曲家无标题交响曲的第一部大型杰作；第五交响曲有一个扣人心弦的梦幻般的“广板”以及夸张而虚饰的凯旋式末乐章；第七交响曲“列宁格勒”伴随着战时惊心动魄的故事，并且因逼真的场景描绘而成为作曲家最写实的交响曲；第八交响曲写于战事发生逆转之时，主题比较令人费解，作曲家对末乐章的解释是“尝试展望未来，展望战后的年代，邪恶和丑陋的一切都会消失，美丽的事物将获得胜利”；第十交响曲创作于一个敏感时期，作曲家一方面说他“想要描写人类的情感与热忱”，一

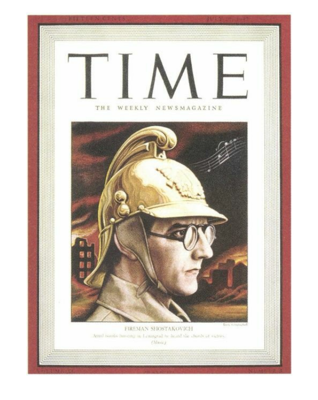
方面要“让他们听了以后自己去猜”，它的含义空间从来都为音乐学者提供了想象的空间，比如第三乐章结尾处12次圆号的五音呼唤；第十一交响曲“1905年”为纪念1905年革命而作，4个乐章都有标题，分别为“冬宫前的广场”、“1月9日”、“永远的追忆”和“警钟”；第十三交响曲采用了叶甫图申科的诗作《娘子谷》为歌词，是一部带男低音独唱及男声合唱的清唱剧式的交响曲，5个乐章同样有标题：“娘子谷”、“幽默”、“在商店里”、“恐怖”和“出名”；第十四交响曲集中了作曲家在室内声乐、室内器乐与交响曲三种体裁方面的特点，它的原型是穆索尔斯基的《死之歌舞》，全曲分11个乐章，其中综合了奏鸣曲、回旋曲和双重变奏曲的原则，音色、节奏声调及和弦的综合，自然音阶、半音音阶和十二音体系各音区的对照，无论怎样使用这些音乐语汇，照例都和死亡形象有着联系；第十五交响曲小巧精致、玲珑剔透，引用了罗西尼、瓦格纳、格林卡以及作曲家自己的音乐，这是尝试描绘一幅从童年到坟墓的音乐自画像吗？还是像歌剧作曲家威尔第那样，将最后的谢幕以伟大的“喜剧”呈现？



※　普罗科菲耶夫的歌剧和舞剧经常在莫斯科大剧院上演

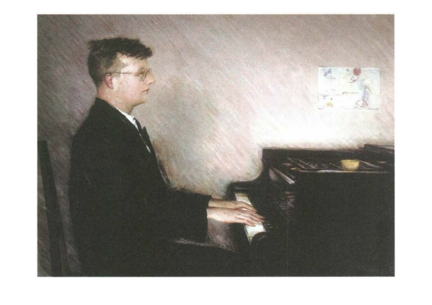


※　天才的作曲家肖斯塔科维奇



※　肖斯塔科维奇1941年上了美国《时代周刊》的封面

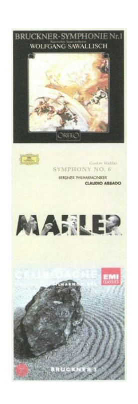
20世纪20年代末到30年代初，肖斯塔科维奇为戏剧和电影写了大量的管弦乐，这些配乐曾促使他表现新形象的能力不断增强。足以代表这个时期特点的是，他更加注意用音色刻画事物的特性，增强社会讽刺描写的鲜明性，并把运动节奏型的因素突出到最重要的程度。



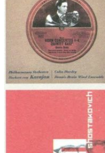
※　肖斯塔科维奇画像

在现代音乐中具有民族主义特征的同时也包括西方一些国家的作曲家，英国有沃汉-威廉斯、霍尔斯特、埃尔加、沃尔顿、布里顿、蒂佩特等人，美国有科普兰、格什温、艾夫斯、哈利斯、威廉·舒曼、汉森和伯恩斯坦等。可惜囿于篇幅，不能将他们的代表作品一一列举了。

第十八讲　交响乐欣赏唱片指南（代后记）







shostakovich

SHOSTAKOVICH

THE SYMPHONIES

Concertgebouw Orchestra

London Philharmonic Orchestra

Bernard Haitink

11CD

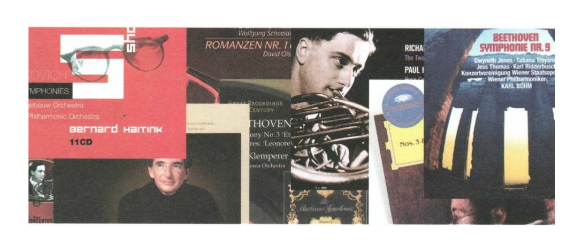
DECCA



欣赏交响乐，聆听比阅读更重要，当然，如果我们身处“音乐讲堂”的教室，边欣赏音乐边听讲解，应该是较为理想的状态。在我看来，欣赏音乐毕竟仍属于个人化的行为，按照自己的喜好，寻找自己喜欢的唱片，在自己的音响系统上随心所欲地聆听，毫无疑问乃人间美事之一。当然，我从不否认聆听音乐会现场的重要性，特别是好的交响乐团、好的指挥再加上好的曲目，还必须加上音场效果好的音乐厅和好的听众。一场完美的音乐会，以上要素缺一不可。欣赏唱片，可以遴选我们所能知道的“最佳”或者“最具个性”的演绎，如果我们通过唱片欣赏交响乐进而把它引为可终生陪伴

的“爱人”，这个过程像品年份美酒，是一个“渐悟”的历程，那么一场能够把你“电”倒，令你终生铭记的音乐会就一定是一个“顿悟”的刹那。这样的音乐会可遇不可求，在我前半生亲历的数百场音乐会中，属于这个层面的也不过三五场而已。

听唱片对于欣赏音乐如此重要，所幸我们现在可以轻易拥有一百年来音乐大师留给我们的精彩加经典演绎的“海量”拷贝，如何在有限的生命过程中选择它们作为我们美好生活的福祉，是每一个爱乐者必须面临的现实问题。下面就按照交响音乐史的分期，向读者朋友们推荐部分曲目的唱片版本，虽难免挂一漏万，但是作为欣赏交响乐的初期入门版本，毕竟聊胜于无。



一、海顿之前

在真正意义的交响曲尚未诞生之前，我们首先来聆赏巴赫与亨德尔。

1. 巴赫的《乐队组曲》和《布兰登堡协奏曲》



同时包含这两部作品的唱片是Archiv出品的平诺克指挥英国音乐会古乐团版。这是用所谓的“时代乐器”演奏的原始乐谱，但声音听起来非常时尚，弹性灵巧，生机勃勃，每个乐章都突出了不同的个性，值得反复聆听。

《乐队组曲》另外一个在录音方面更胜一筹的“古乐”版是来自弗莱堡巴洛克乐团的演奏，DHM出品。强烈的动态对比充满刺激性，巴赫音乐的戏剧性第一次有这么强烈的呈现，特别是各种风格的“舞曲”充满律动感和巴洛克宫廷神韵。

《乐队组曲》的现代乐器版本首推马里纳指挥圣马丁室内乐团令人心旷神怡的DECCA版，当然男高音施莱亚指挥C.P.E.巴赫室内乐团的PHILIPS版不仅古意盎然，而且不失轻松的趣味。

《布兰登堡协奏曲》的现代乐器版首推卡尔·李希特指挥慕尼黑巴赫乐团洋溢着浪漫主义精神芬芳的Archiv版，而今年刚刚问世的夏伊指挥莱比锡格万德豪斯乐团的DECCA版则属于来自巴

赫居住工作之地的另外一种权威演绎。

















2.亨德尔的《皇家焰火音乐》和《水上音乐》

首先必须推荐一两个“古乐”版，笔者个人比较推崇马尔瓜指挥王室小教堂古乐团的SONY版，乐队编制庞大，铜管火力惊人，而且做出摆位的音场效果，定音鼓尤其惊心动魄，听起来相

当过瘾。《皇家焰火音乐》还可以推荐权威的平诺克版，音响色彩华丽而不失典雅。霍格伍德指挥英国古乐学会乐团的《水上音乐》（L`Oiseau-Lyre）虽然属于早期古乐录音，但今天听来出其右者仍属凤毛麟角。

现代乐器的版本也许可以忽略不计了，但对于尚未习惯“古乐”音色的人来说，赛尔指挥伦敦交响乐团的DECCA版及奥菲欧室内乐团的DG版都是我的至爱。

前文曾说过，奠定交响曲雏形并留下经典作品的是巴赫的第三个儿子卡尔·菲利普·艾曼纽·巴赫，他的作品182号的6首弦乐队交响曲、作品183号的4首交响曲目前最好的版本是平诺克版，它保持了18世纪音乐会均衡的样貌和优雅的风格，可信度较高。而霍格伍德版则刻意强调了猛烈的节奏和动态对比，力图表现小巴赫的郁闷心境和神经质，是一个对聆听者来说比较刺激的录音。德国指挥家海恩欣和他的C.P.E巴赫室内乐团（CAPRICCIO）顾名思义是演奏小巴赫的专业乐团，他们并没有使用仿古乐器，却能非常完美地把握时代风格，织体清澈如水，是一个能够充分展现小巴赫非凡才华的标准录音。

威廉·博伊斯的8首交响曲目前评价最高的版本是1978年马里纳指挥圣马丁室内乐团的录音

（ARGO），某种程度上说正是因为这个精彩的录音而使得博伊斯的8首交响曲成为唱片收藏的主流曲目。虽然使用的是现代乐器，但节奏和分句都控制得恰到好处，洋溢着“原汁原味”的古意，并突出表现了博伊斯音乐简洁、明亮而富于活力的特点。其实霍格伍德和平诺克亦都有“古乐”录音，相比之下，霍格伍德更接近原貌，平诺克则多有新意，气氛更活跃一些。

约翰·温采尔·安东·施塔米茨的作品3之二的D大调、作品11之三以及G大调、A大调、B大调等5首交响曲，最近几年才有了录音，阿姆斯特朗指挥新西兰室内乐团的NAXOS版应该作为入门级唱片收藏。C.P.E.巴赫专家海恩欣有一张SONY版唱片，上面也录有施塔米茨的作品4之二《D大调交响曲》。

二、海顿和莫扎特

像海顿和莫扎特这样最重要的古典交响曲大师的作品录音，我认为应当上升到“收藏”的高度。所谓“收藏”，自然先以“全”为主，也就是说一定要有“全集”版。

1.海顿交响曲全集













海顿因为一生大半岁月服务于匈牙利贵族埃斯特哈吉亲王宫廷，所以目前口碑最好也最得“官方”认可的两套交响曲全集都出自匈牙利人及乐团之手。多拉第指挥匈牙利爱乐乐团的20世纪70年代DECCA版有非常饱满的音质和明亮的音色，整体表现均衡考究，气氛自始至终保持轻

松流畅。亚当·菲舍尔指挥奥-匈海顿乐团耗时近20年在艾森施塔特的埃斯特哈吉宫海顿大厅录制的全集（Nimbus）有从容的步态和新颖的架构，音色格外清新温暖，特别是对早期交响曲的诠释，将精巧与厚重结合得几近完美。

“古乐”版亦有两个选择，霍格伍德版将音乐处理得甜美圆熟，但织体略显单薄，而且早期作品没加羽管键琴的“通奏低音”。古德曼指挥汉诺威古乐团的Hyperion版近年异军突起，被认为最大限度地遵循了古典主义传统，不仅有清晰可闻的羽管键琴，而且在速度和力感上颇为克制，于平淡敏捷中透出海顿的雅致和朴素。



2.6首“巴黎”交响曲和12首“伦敦”交响曲

第82-87“巴黎”交响曲与此前的埃斯特哈吉宫廷时期的交响曲相比，乐队规模扩大，音乐的色彩也愈加丰富。现代乐队演奏的版本可考虑伯恩斯坦的SONY版或DG版以及卡拉扬的DG版，它

们并非十分理想的演奏，但考虑到录音效果，也只能暂时放弃托斯卡尼尼版了。

“古乐”版倒是有两个很不错的选择，一个是库伊肯的VIRGIN版，一个是维尔的SONY版。前者音乐明快简练，细节变化生动，节奏控制得当；后者个性鲜明，音质饱满结实，平衡效果极佳。

第93-104“伦敦”交响曲显然好的录音更多一些，表现比较平均自然的现代乐队版首推科林·戴维斯指挥阿姆斯特丹音乐厅乐团在PHILIPS的录音，两套“小双张”共4张唱片，只需两张唱片的价格，是真正的物美价廉。第二个选择应当分配给老前辈托马斯·比彻姆（EMI），他伟大的分句艺术以及从不忽略任何一处细节的处理手法使得这套录音效果参差的唱片仍然具有强大的竞争力。尤金·约胡姆指挥伦敦爱乐乐团的DG版有令人心旷神怡的慢板乐章处理，使海顿最伟大的交响曲始终洋溢着严肃而大气的魅力。

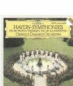
“古乐”演奏到了“伦敦”交响曲这里似乎达到一个限度了，所以无论是布吕根指挥18世纪乐团的PHILIPS版，还是库伊肯指挥“小乐团”的HM版，都出现自相矛盾的现象。但就“本真”的音色而言，两个古乐团都体现了自身的质量，并且一样有夸张的动态和活泼的节奏。

这里再特别推荐一套刚刚问世的新录音，其中包括7首“伦敦”交响曲和《交响协奏曲》，由阿巴多指挥欧洲室内乐团（DG）演奏。阿巴多的“海顿”高雅清新，和他晚期的“莫扎特”一样做足了返璞归真的文章。他在“伦敦”交响曲中所表现的敏感与睿智超越前人，他的句法既简约又丰富，速度虽然偏快，但传达出来的呼吸极其自然流畅，情绪兴奋而富于感染力。当我身怀感动之情聆听这套唱片时，竟发现阿巴多的性格其实和海顿有诸多契合之处，他的“海顿”可谓举重若轻。

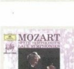
3.莫扎特的交响曲和协奏曲




HAYDN SYMPHONIES
ORPHEUS CHAMBER ORCHESTRA


HAYDN·SYMPHONIES
ORPHEUS CHAMBER ORCHESTRA


Mozart
2CD
Piano Concertos
20, 23, 24, 26 & 27
CLIFFORD CURZON

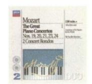

MOZART
SPÄTE SYMPHONIEN
LATE SYMPHONIES
BERLINER PHILHARMONIKER
KARAJAN


Mozart
VIOLIN CONCERTOS
PHILIPS
50


Mozart
PHILIPS
50













首先推荐几种交响曲“全集”，现代乐队版我的首选是麦克拉斯指挥布拉格室内乐团的TELARC版，除了使用的是现代乐器之外，这个演绎无疑最接近莫扎特风格，当然也是麦克拉斯爵士的巅峰之作，如此完美的录音实在不多见。与这个相当精彩的版本相比，马利纳指挥圣马丁室

内乐团的PHILIPS显然要平庸陈旧一些，但它的优势是曲目收集很全。“古乐”版目前还只有平诺克和霍格伍德两种选择，他们的表现一向稳定，音色好，热情高，不做作也不夸张，这是早期古乐大师的共同特点。

晚期交响曲尚有几个不可错过的版本，比如瓦尔特和赛尔的SONY版、克伦佩勒的EMI版、科林·戴维斯的PHILIPS版、卡拉扬的DG版等，都是构架很大、激情饱满的演绎。如果对“古乐”版还有兴趣，不妨再加上加迪纳和布吕根的PHILIPS版和明科夫斯基的Archiv版。

最新的好版本仍然出自阿巴多。他终于涉猎“本真演奏”领域，乐团是在意大利成立的“莫扎特乐团”，借的是2006年“莫扎特年”的东风。听这个全新的“复古”演奏，我们除了对阿巴多的“莫扎特”造诣再次慨叹之外，真不知还能再唠叨什么，这是多么接近莫扎特世界的莫扎特啊！

好的莫扎特协奏曲版本众多，这里只能略举一二，并尽量以全集为主。

莫扎特的钢琴协奏曲全集名气最大的无疑是佩拉亚与英国室内乐团的SONY版，充满诗意并洋溢着浪漫情调的演奏似有美化拔高莫扎特之嫌，但对于听者来说是无比感动和幸福的一刻。第二

个选择也是我近年比较常听的，是席夫与维格指挥萨尔茨堡莫扎特协会室内乐团的DECCA版，贝森多夫牌钢琴大概更能传达莫扎特的神韵，更不要说独奏和乐队都在最好的状态，录音水平也高过佩拉亚版。当然，如果不是对阿什肯纳吉有成见，他与爱乐乐团的DECCA也同样值得拥有，其中的3钢琴协奏曲是和巴伦波伊姆及傅聪一起合作的。

“古乐”演奏仍然不可忽略，故钢琴演奏家比尔森、罗伯特·列文、谭梅文与加迪纳合作的Archiv版学术性较强，音色也很迷人。更接近本真状态的是CHANNEL出品的伊梅瑟尔独奏并指挥的版本，放松的音响空间和清新的演奏手法如扑面而来的微风吹拂。

选曲版首先应当考虑塞尔金和阿巴多指挥伦敦交响乐团及欧洲室内乐团的7张套装，塞尔金的大师风范表现在他以贝多芬的观念去解读莫扎特，采用了特别宽广徐缓的速度，体现了音乐中庄严神圣的一面。另外，阿巴多和古尔达还合作了第20、21、25、27协奏曲，乐团是维也纳爱乐乐团。古尔达代表的正是非常高调的维也纳趣味，具体表现在他身上则是特立独行和情绪多变，他的众多名演都是以一种极度主观性催生出来的，听起来比较刺激。不可错过的几个“名演”还有安妮·菲舍尔的EMI版、卡萨德修斯的

SONY版、哈丝姬尔的DG版、柯尔仲的DECCA版等，不论他们以哪一种包装搭配面世，都可作经典的收藏品。

奥菲欧室内乐团曾经为DG录制过莫扎特的全部管乐协奏曲，在平衡度和协作方面浑然天成，但不乏炫技，录音也特别好。除此之外，圆号协奏曲是布莱恩的EMI版，指挥是卡拉扬；单簧管协奏曲是布里梅尔的EMI版，指挥是比彻姆；长笛协奏曲是朗帕的ERATO版或高尔威的RCA版。我个人因为比较偏爱英国女长笛家苏珊·米兰，所以也推荐她的CHANDOS版。

小提琴协奏曲最没有争议的版本是格鲁米欧的PHILIPS版，指挥是科林·戴维斯，小提琴音色高贵清纯，乐队具有活力。其次的选择是克莱默和哈农库特的搭配，也是音色与活力并重的演奏，有浪漫化的倾向。新录音可以考虑穆特的DG版和科瓦克斯的SONY版。

三、贝多芬

虽然贝多芬作品的伟大演绎基本集中在20世纪前80年，但考虑录音效果的承受能力，这里推荐的唱片尽量舍弃“历史录音”和“资料录音”。


MOZART SYMPHONIES
ORCHESTRA MOZART
CLAUDIO ABBADO


MOZART: JUPITER-SYMPHONIE
SCHUBERT: »UNVOLLENDETE · UNFINISHED«


MOZART
The Piano Concertos
JOHN ELIOT GARDINER

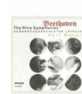
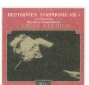

Mozart


Mozart
Piano Concerto No.15
Symphony No.36 "Linz"
Legends
LEONARD BERNSTEIN









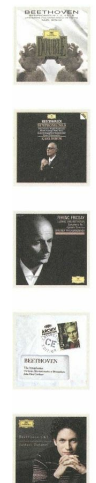

1.交响曲

既具有激进理念又不背离传统的演绎首推马舒尔指挥莱比锡格万德豪斯乐团的PHILIPS版，如今又被PENTATONE重制成SACD发行，在音响层面更增竞争力。具有同等价值的是旺德指挥北德广播交响乐团的RCA版，可能在想象力上更胜一筹。阿巴多指挥维也纳爱乐乐团的版本是他壮年时期的里程碑录音，此时走的还是铺张和浓郁的路子，所以这套录音的存在为他10年后的柏林爱乐新版提供了具有历史文献意义的对应。而从2001年的罗马录音中还是能真实感觉到阿巴多对待每一次演奏的用心，他的声音越发纤细、越发娇媚，似乎终于将贝多芬的款款深情公然彰显出来。用“时代乐器”的“本真”演奏仍然不能视而不见，无论是加迪纳的ARCHIV版，还是诺灵顿的EMI版抑或布吕根的PHILIPS版，都提供了更加迷人的贝多芬时代的音色和质感，并且在速度处理上给人耳目一新的感觉。在此不能不推荐诺灵顿指挥斯图加特广播交响乐团的版本（Haenssler），这是目前最独树一帜的演奏，让现代乐器及乐队发出“本真”的声音。

“全集”之外必须补充的是瓦尔特的第三“英雄”和第六“田园”（SONY），卡尔·伯姆的第四和第九“合唱”（DG），卡洛斯·克莱伯的第四（ORFEO）、第五“命运”和第七

（DG），赛尔（SONY）和克伦佩勒（EMI）的第八，富特文格勒（EMI）和伯恩斯坦（DG）的第九“合唱”等。这些都是需要第一步聆听的版本。

2.协奏曲



钢琴协奏曲的“全集”版同样不可放过超级大师的演奏，古尔达（DECCA）、巴克豪斯（DECCA）、肯普夫（DG）、阿劳（PHILIPS）都是经过岁月检验的名演，新生代的波利尼（DG）、阿什肯纳吉（DECCA）、科瓦切维奇（PHILIPS）、鲁普（DECCA）、吉默尔曼（DG）都各自表现出不同的个性。与他们合作的指挥家都是索尔蒂、科林·戴维斯、梅塔和伯恩斯坦这种级别的人物。

非常遗憾的是，像里赫特、吉列尔斯、米凯朗杰利这等风华绝代的钢琴大师都没能留下全集录音，然而仅有的几首已经完全能满足我们领略最高境界贝多芬的心愿。比如里赫特的第三（DG），米凯朗杰利的第一、第三、第五（DG），吉列尔斯的第四、第五（EMI）等，都名列各种榜单，时间愈久就愈显珍贵。

对于D大调小提琴协奏曲，我心仪的演奏尽管是演录俱佳的施奈德汉（DG）、谢林（PHILIPS）和克莱默（Teldec），但我也不会放过海菲茨（RCA）、奥伊斯特拉赫（EMI）甚至梅纽因（EMI）的老录音，不管怎么说，他们在精神层面毕竟离贝多芬最近。

C大调三重协奏曲更多时候是看3位独奏者的名气与实力，如此说来，里赫特（钢琴）、奥伊

斯特拉赫（小提琴）和罗斯特洛波维奇（大提琴）再加上指挥家卡拉扬（EMI）应该算是超级阵容。不过DG的安达、施奈德汉、富尼埃和弗里恰伊的表现可能更德国味儿一些。录在这两张唱片上的勃拉姆斯小提琴大提琴二重协奏曲同样是首选，只是DG版的大提琴换上了斯塔克。

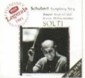


四、浪漫主义交响乐

1. 舒伯特、舒曼、门德尔松










FERENC FRICSAY






SCHUMANN · SYMPHONIE NO. 4
DVOŘÁK · SYMPHONIE NO. 8


OVERTURES















舒伯特的交响曲“全集”我首先会考虑阿巴多指挥欧洲室内乐团的版本（DG），因为这是充满青春活力和想象的演奏，同时这个套装还包含了约阿希姆配器的《大二重奏》乐队版以及优美动听的《罗莎蒙德》序曲。第二个考虑仍然不脱青春气息，是克尔泰斯指挥维也纳爱乐乐团的版

本（DECCA）。“时代乐器”版首选布吕根指挥18世纪乐团的PHILIPS录音，运用相同理念的哈农库特指挥的乐队是阿姆斯特丹音乐厅乐团（Teldec），他们的演绎将舒伯特进一步拉向了莫扎特和贝多芬。最新的一套全集来自SACD录音，诺特指挥班贝格交响乐团（TUDOR），他们的方向正好相反，把舒伯特拉向了马勒，这一点特别令人着迷。

在舒伯特交响曲最伟大的演绎者中，克莱伯的第三、第八（DG），比彻姆的第三、第五、第六（DG），朱利尼和西诺波利的第八（DG），伯姆（DG）、赛尔（SONY）、索尔蒂（DECCA）和旺德（RCA）的第九都是令舒伯特超凡入圣的不朽名演。

舒曼的4首交响曲录音，我最近只迷两个人——诺灵顿（Haenssler）和巴伦伯伊姆（Teldec），前者能够让舒曼平静，心止如水；后者让舒曼像巨人一样站立，庞大的构架和浑厚的音响彻底掩盖了舒曼管弦乐配器方面的瑕疵。与巴伦伯伊姆风格接近的是萨瓦利施和克伦佩勒（都是EMI）。能够比较传神地反映舒曼的内在骚动和无羁激情的演奏是西诺波利指挥德累斯顿国家乐团的DG录音。

第一交响曲我还喜欢海丁克（PHILIPS）和

赛尔（SONY）的版本，第二交响曲可以补充伯恩斯坦和库贝利克（都是DG），第三和第四交响曲必须保证听到切利比达克（EMI），同时马舒尔的Teldec版也不错。

钢琴协奏曲最近正着迷的版本是格丽茂在DG的新录音，听这个令人感动的演奏，心中特别替舒曼感到抚慰，格丽茂正是那种能够令饱受苦难的作曲家赎罪大门关闭的女性艺术家。从这个意义上看，阿格丽希的版本尽管也非常优秀，但感人程度仍显不足，在我的印象中恐不及皮尔丝和阿巴多合作的版本。男性大师的演绎可以考虑米凯朗杰利和里赫特，波利尼和鲁普DECCA版亦应给予关注。

大提琴协奏曲第一个选择还是一位女性演奏家的版本，即杜普蕾与夫君巴伦伯伊姆合作的EMI版，这是一个激情宣泄能量透支的诠释，听得叫人想痛哭。它和巴伦伯伊姆弹的钢琴协奏曲经常放在同一张唱片上，后者的指挥居然是舒曼歌曲演唱专家菲舍尔一迪斯考。除此之外的版本都没有达到真挚感人的程度，相对而言，希夫版（PHILIPS）能够令人感到一些温暖。

没办法，门德尔松交响乐最全的套装我还是把首选给了阿巴多（DG）。这里不仅包括5首交响曲，还收进序曲《仲夏夜之梦》、《美丽的梅

露济娜》、《赫布里底斯》、《路易·布拉斯》、《平静的海洋与幸福的航程》等。另外一个选择是马舒尔指挥莱比锡格万德豪斯乐团的第二套录音（Teldec），目前在莱比锡门德尔松故居博物馆里热卖的正是这个录音。

第三交响曲的绝世名版是马格指挥伦敦交响乐团的DECCA录音，它可不是一般的好，通篇被天才的灵感充满。第四交响曲始终保持热情和深情的是西诺波利的DG版，第五交响曲可以尝试一下马泽尔指挥柏林爱乐的版本，也是DG出品。

门德尔松的两首钢琴协奏曲虽然没在正文中给予笔墨，但无论是DECCA的蒂博代、席夫版还是Teldec的卡萨里斯版，都是有很强可听性的录音。E小调小提琴协奏曲的选择简直举不胜举，只好先抓过奥伊斯特拉赫（EMI）、海菲茨（RCA）、米尔斯坦（DG）、斯特恩（SONY）、格鲁米欧（PHILIPS）等几位前辈大师的录音过把瘾吧。

2.柏辽兹、李斯特和肖邦



柏辽兹的几乎全部交响乐的套装目前已有4

种选择，PHILIPS的科林·戴维斯版、RCA的明希版、Brilliant的殷巴尔版和DG的拼装版。虽然殷巴尔版实力较弱，但这个套装却是最便宜的，录音效果也不差。

《幻想交响曲》名版众多，即便一口气举出明希（EMI）、克路易坦（EMI）、马克维奇（DG）、卡拉扬（DG）、伯恩斯坦（EMI）、科林·戴维斯（PHILIPS，阿姆斯特丹音乐厅乐团），仍不免遗漏郑明勋（DG）、多纳伊、迪图瓦（DECCA）、巴伦伯伊姆（DG）、加迪纳（PHILIPS）、诺灵顿（EMI、HAENSSLER）等令人爱不释手的好录音。

李斯特的两首交响曲和12首交响诗以及其他钢琴与乐队作品最佳套装无疑属于马舒尔和莱比锡格万德豪斯乐团（EMI），担任钢琴独奏的是贝洛夫。另外海丁克为PHILIPS也录制了全部交响诗，评价甚高。《浮士德交响曲》有伯恩斯坦和西诺波利两个好录音，都是DG出品。《但丁交响曲》可以再听听巴伦伯伊姆的（Teldec）。

两首钢琴协奏曲首选版本是里赫特和康德拉申指挥的伦敦交响乐团版（PHILIPS），第二个选择是吉默尔曼和小泽征尔指挥的波士顿交响乐团版（DG）。

只听第一协奏曲就不可放过阿格丽希和阿巴

多年轻时的录音（DG），同在一张唱片上的还有肖邦的第一钢琴协奏曲。阿巴多在两首情感和意境大相径庭的作品里，不仅控制并保持了乐队的声音特性，还大大影响或者不如说改变了阿格丽希的风格。这是青年阿巴多和阿格丽希最完美的音乐记录。

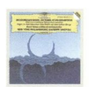
肖邦的钢琴协奏曲既然已经有了第一的版本，第二的首选还是和阿巴多有关，独奏者是波戈莱里希（ DG），这是他全盛时期的记录，只有阿巴多指挥的乐队才是他最好的协奏曲搭档。当他完全进入自己制造的唯美世界不能自拔的时候，阿巴多提供了丝毫没有游离于外的烘托与渲染，肖邦的第二协奏曲在这个录音里被大大提升了境界，这是阴柔委婉到极致的叙事诗，是浓缩了肖邦全部情感与精神的内在自白。

3.“强力集团”和柴科夫斯基

限于篇幅，我暂时忽略对“强力集团”作曲家一些管弦乐小曲的推荐，它们大多散见在指挥大师的各种“集锦”专辑当中，比如脍炙人口的格林卡《鲁斯兰与柳德米拉》序曲、鲍罗丁的《在中亚细亚草原》等。但是像穆索尔斯基的《展览会上的图画》和《荒山之夜》，虽然都是由别的作曲家完成的乐队配器，它们往往录在一张唱片上，版本选择的余地便大得多，比如经典

的莱纳版（RCA），俄罗斯风格浓郁的特米尔卡诺夫版（RCA）、格吉耶夫版（PHILIPS）和阿什肯纳吉版（   DECCA），音乐性较强的朱利尼版（EMI）和卡拉扬版（DG），录音异常猛烈爆棚的迪图瓦版（DECCA）和莱万版（DG）等。



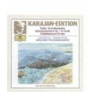












里姆斯基-科萨柯夫的《舍赫拉查达》也有很多的好版本可供挑选。首先是莱纳的“发烧版”（RCA）、当然演绎得也相当精彩。接下来的版本大多在伯仲之间，各有闪光点，比如比彻姆的EMI版、多拉第的Mercury版、安塞梅和迪图瓦的DECCA版、格吉耶夫和康德拉申的PHILIPS

版、卡拉扬和郑明勋的DG版等。

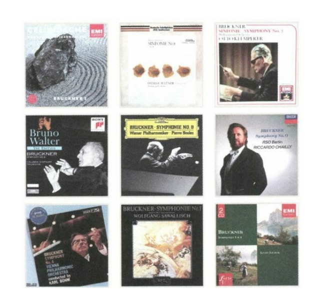
柴科夫斯基的交响曲同样要先收“全集”版，从我个人的经验出发，我的首选是马克维奇指挥伦敦交响乐团的PHILIPS版，这是处处体现出权威性和高度睿智的演奏。在这个版本面前，海丁克的PHILIPS版、杨松斯的CHANDOS版和普雷特涅夫的DG版在境界上都稍有不及。最重要的第四、第五、第六交响曲评价最高的是穆拉文斯基的DG版，其次是克伦佩勒的EMI版和卡拉扬的DG新版。我比较愿意常听的是阿什肯纳吉的DECCA版，里面还包括《曼弗雷德交响曲》。

第一钢琴协奏曲迄今为止都没有在综合指数上绝对胜出的首选版本，在这种情况下，霍洛维茨（RCA）、鲁宾斯坦（RCA）、吉列尔斯（EMI）、里赫特（DG）和切尔卡斯基（DG）至少在级别上是靠得住的。其他年轻一代优秀的演绎还包括阿什肯纳吉（DECCA）、阿格丽希（DG）、贝尔曼（DG）、波戈莱里希（DG）等。

小提琴协奏曲的名版仍然不出海菲茨、奥伊斯特拉赫、米尔斯坦、斯特恩诸人，而新生代的郑京和（DECCA）、穆洛娃（PHILIPS）、文格洛夫（Teldec）等都有跳脱出奇之处，同时将琴声质感发挥到极致状态。

五、晚期浪漫派交响乐

1. 布鲁克纳和勃拉姆斯




KARAJAN-EDITION
Johannes Brahms
SYMPHONIE NR. 4
BERLINER PHILHARMONIKER


BRAHMS · SYMPHONIE NO. 2
HAYDN-VARIATIONEN


Symphonie Nr. 7


DOPPELKONZERT · DOUBLE CONCERTO


Bruckner 8
Chailly


CARLOS KLEIBER













布鲁克纳的交响曲“全集”少有完全令人满意的，曾经担任过布鲁克纳协会主席的指挥大师欧根·约胡姆在立体声时代录有两套全集。整体来说，指挥柏林爱乐乐团的DG稍好一些，但最著名的晚期三首恰恰是后来指挥德累斯顿国家乐团为EMI的录音。另外两种选择是旺德指挥科隆广

播交响乐团的RCA录音和巴伦波伊姆指挥柏林爱乐乐团的Teldec录音，它们可能比卡拉扬（DG）和夏伊（DECCA）的更值得推荐。

只可惜最伟大的布鲁克纳解读者切利比达克在两套版本（DG和EMI）中都回避了第零号至第二号，尽管如此，聆赏布鲁克纳无论如何都不可错过这两套录音。

其他个别交响曲的好录音还有瓦尔特的第四、第九（SONY），肯佩的第四、第五，克伦佩勒的第七（EMI），旺德指挥柏林爱乐的第八、第九（RCA），朱利尼的第七、第八和第九（DG），赛尔的第三、第八（SONY）等。

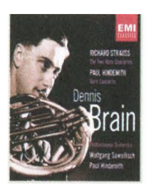
勃拉姆斯的交响曲及主要管弦乐合集的好版本较多，最无争议的首先是伯姆和阿巴多的版本（DG），特别是阿巴多版，实乃数字录音中的不二之选。阿巴多以纯粹的浪漫主义来诠释勃拉姆斯，使后者的可爱程度大大提高，好像深藏于心的秘密被揭开一般。另外比较传统的正宗演绎还包括瓦尔特和赛尔的SONY版。

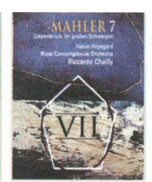
有了以上4套“全集”，对于入门者来说，其实已无再增加的必要，但克伦佩勒的第一（EMI）、巴比罗利的第二、朱利尼的第三（DG）、克莱伯的第四（DG）可都是公认的首选，如有闲暇可以找来听听。

两首钢琴协奏曲的首选合集是吉列尔斯与约胡姆的合作版本（DG），第二个选择恐怕也来自DG，是波利尼和阿巴多的合作，他们的第二协奏曲模拟录音版本一直为人称道。正像二人合作的贝多芬钢琴协奏曲新录音超过老录音一样，这个新版同样达到新的高度。第一协奏曲还可以考虑鲁宾斯坦（RCA）、柯尔仲（DECCA）和科瓦切维奇（EMI）的版本；而第二则有更多的选择，赛尔金（SONY）、巴克豪斯（DECCA）、阿劳（PHILIPS）和布伦德尔（PHILIPS）等都各有千秋。

D大调小提琴协奏曲我个人印象最深的是克里斯蒂安·费拉斯和卡拉扬合作的DG版，但公认名版还是不出奥伊斯特拉赫（EMI）、海菲茨（RCA）、梅纽因（EMI）、里奇（Biddulph）、谢林（RCA）诸人之右。

2. 马勒和理查·施特劳斯







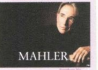


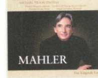

MAHLER SYMPHONIE NO.5
LEONARD BERNSTEIN
GUSTAV MAHLER
4
Roger Norrington


SYMPHONY NO. 6
BERLINER PHILHARMONIKER
CLAUDIO ABBADO
MAHLER


EMI
mahler
10
BERLINER PHILHARMONIKER
SIMON RATTLE


MAHLER·SYMPHONIE NO.3
LEONARD BERNSTEIN


MAHLER


MAHLER


MAHLER
BERLINER PHILHARMONIKER
BERNARD HAITINK


DECCA
MAHLER
SYMPHONY No. 4
Concertgebouw Orchestra
EDUARD VAN BEINUM




MAHLER
JESSYE NORMAN
BERLINER PHILHARMONIKER
BERNARD HAITINK


MAHLER 2

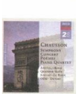














自20世纪60年代马勒音乐开始复兴以来，“马勒之友”层出不穷，可以说大量的马勒录音都比较优秀，好的全集录音不胜枚举，而且各有不同的诠释路向。大体说来，伯恩斯坦和库贝利克的DG版、滕施泰特和贝尔蒂尼的EMI版、马泽尔的SONY版、海丁克的PHILIPS版以及夏伊

的DECCA版等都是很过硬的录音，即便是阿巴多、拉特尔、布莱兹、西诺波利的版本，虽然略有参差，但作为“全集”收藏都有其亮点，绝对有最好的性价比。

下面我在“全集”之外再搭配一套“梦幻”版本：瓦尔特的第一（SONY），菲舍尔的第二（CHANNEL），阿巴多的新版第三（DG），诺灵顿的第四（HAENSSLER），巴比罗利的第五（EMI），阿巴多的新版第六（DG），蒂尔森-托马斯的第七（SFSO），索尔蒂的第八（DECCA），朱利尼的第九（DG），哈丁的第十（库克完成版，DG），莱纳的《大地之歌》（RCA）。

理查·施特劳斯的交响乐也可以有一个接近于“全集”的选择，那就是EMI出品的肯佩指挥德累斯顿国家乐团的9张套装，它的权威经典地位无可替代。

一直被我冷落的卡拉扬在理查·施特劳斯这里找到胜场，他的《阿尔卑斯山交响曲》、《英雄的生涯》、《查拉图斯特拉如是说》、《堂吉诃德》、《死与净化》、《变形》、《唐璜》、《梯尔的恶作剧》可以说无一首不好，无一版不好。除此之外，海丁克（PHILIPS）和西诺波利（DG）的《阿尔卑斯山交响曲》、莱纳的《查拉

图斯特拉如是说》和《英雄的生涯》（RCA）、蒂勒曼的《英雄的生涯》（DG）、巴比罗利的《变形》（EMI）、普列文的《家庭交响曲》（DG）、菲舍尔的《约瑟夫传奇》（CHANNEL）都是可以尽情领略施特劳斯交响乐璀璨魅力的永久收藏品。

3.法国风格

很奇怪，弗朗克的D小调交响曲新录音几乎没有，蒙托（RCA）、康泰利（EMI）和朱利尼（DG）的版本都诞生在30年以前甚至更早。蒙托版的同张唱片还收有丹第的《法国山歌交响曲》，朱利尼版则有交响诗《普绪克》。《交响变奏曲》有柯尔仲（DECCA）和鲁宾斯坦（RCA）两大名版足矣，包含交响诗《被诅咒的猎人》、《神怪》、《风神》和《赎罪》的克路易坦（EMI）版与包含《被诅咒的猎人》、《赎罪》和《夜曲》的巴伦波伊姆版（DG）均为上上之选。在我的收藏中，CHESKY的一张包含《D小调交响曲》、《交响变奏曲》、《被诅咒的猎人》和《普绪克》的唱片，不仅音质超好，而且音乐家都是波尔特、普雷特里、沃尔德、弗莱西亚这样的级别。

圣-桑的管风琴交响曲从经典角度出发可以首推明希的RCA版，但在音效上，迪图瓦的DECCA

版当仁不让，其他如卡拉扬和巴伦波伊姆的DG版也是拥有超级悦耳声音的宝贝。我个人更偏爱保罗·帕雷指挥底特律交响乐团的Mercury版，是1957年的录音，细节相当清晰迷人。

钢琴协奏曲有两个“全集”可以一下了却心思，一个是罗热的DECCA版，一个是科拉德的EMI版。小提琴协奏曲一般只听B小调第三首，格鲁米欧的PHILIPS版是首选，帕尔曼（DG）和阿莫亚尔（DECCA）也值得一试。大提琴协奏曲则是第一最受欢迎，纳瓦拉的ERATO版绝对无可匹敌，比较强的竞争对手只能在斯塔克（Mercury）、杜普蕾（EMI）、马友友（SONY）和伊瑟利斯（RCA）中产生。

圣-桑的交响诗以迪图瓦指挥爱乐乐团的DECCA版最为出彩，曲目全，音响也好。马蒂农在DECCA的一张唱片里收有《骷髅之舞》和《翁法勒的纺车》。《动物狂欢节》的特色版本除迪图瓦外，尚有阿格丽希和克莱默、麦斯基等人领衔的PHILIPS“群星版”，以及贝洛夫、安德烈等法籍音乐家的EMI版。

六、波希米亚与北欧

1.斯梅塔纳和德沃夏克



















斯梅塔纳的《我的祖国》也是名版众多，特别是像库贝利克、纽曼、贝洛拉维克等捷克指挥家都有数个遥遥领先的经典版本，所以只要是这3个人的，录音基本都靠得住，如果对音响有追求，便须锁定主流品牌的产品，比如DG、ORFEO、Supraphon、Berlin、CHANDOS等。捷克

以外指挥家的好版本有多拉第的PHILIPS版、雅尔维的CHANDOS版和贝格隆德的EMI版。

歌剧《被出卖的新嫁娘》里的序曲和舞曲，最过瘾的演奏不出肯佩（TESTAMENT）、卡拉扬（DG）和多纳伊（DECCA），这都不难找到。

听德沃夏克又面临一大堆无所适从的宝藏。交响曲全集独占鳌头的库贝利克版（DG）和克尔泰斯版（DECCA）已经流行三四十年了，但是纽曼的Supraphon版和贝洛拉维克的CHANDOS版从来就不甘落后。

第七、八、九3首的经典版本多如过江之鲫，信手拈来的应当包括朱利尼（EMI）、多纳伊（DECCA）、赛尔（SONY）、多拉蒂（Mercury）、马泽尔和卡拉扬（DG），都可做到百发百中。

几乎每一位杰出的大提琴家都为大提琴协奏曲留下了出色的记录。富尼埃（DG）、斯塔克（Mercury）、希夫（PHILIPS）、托特里（EMI）、罗斯特洛波维奇（DG）等有列为首选的资格。

德沃夏克的管弦乐曲及交响诗，克尔泰斯的演奏最为鲜活，唯一可与之分庭抗礼的仍是库贝利克。不过《斯拉夫舞曲》的管弦乐版倒是另有

选择，多纳伊（DECCA）、赛尔（SONY）、多拉蒂（DECCA）、马泽尔（EMI）、雅尔维（CHANDOS）等无论在音乐性上还是音响色彩方面，都始终保持热情与张力。

雅纳切克的小交响曲首选蒂尔森-托马斯的SONY版，拉特尔的EMI版音响和色彩也不错，正宗的演绎不可忽略库贝利克的DG版和麦克拉斯的DECCA版。

交响诗《塔拉斯·布尔巴》也有两个选择——贝洛拉维克的CHANDOS版和加迪纳的DG版。

2.格里格与西贝柳斯

爱沙尼亚指挥家雅尔维曾经为DG录下全部的格里格管弦乐作品，整体表现十分优异。零散的作品只要是卡拉扬、比彻姆、贝格隆德等人的名字出现，均为名版。鲁德指挥卑尔根爱乐乐团的一系列录音最近刚被BIS做成套装发行，已不让雅尔维专美于前。

A小调钢琴协奏曲据说最好的版本是里帕蒂的EMI版，可惜是个录音较差的单声道。退而求其次的演奏其实水平也相当高，比如科瓦切维奇（PHILIPS）、佩拉亚（SONY）、安兹涅斯（EMI）、鲁普（DECCA）、吉默尔曼（DG）等。

西贝柳斯的情况颇为复杂，主流唱片厂牌已

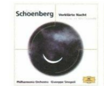
经有马泽尔（DECCA）、阿什肯纳吉（DECCA）、科林·戴维斯（PHILIPS）、贝格隆德（EMI）等全集名版，但雅尔维又先后为CHANDOS和BIS再录两个版本，水平不相伯仲。而吉布森的CHANDOS版也有很强的竞争力。目前最接近作曲家本心原意的版本是万斯卡指挥拉蒂交响乐团（BIS），那种迷人的“西贝柳斯之声”简直令人“听不释耳”。

万斯卡也几乎录下西贝柳斯的大多管弦乐曲，他对乐谱版本的修订和推敲更见功力。

D小调小提琴协奏曲仍以老一辈小提琴家表现更见神韵，比如海菲茨的RCA版和奥伊斯特拉赫的SONY版。中生代小提琴家也大多在这部作品上有闪光点，像郑京和、帕尔曼、肯尼迪、林昭亮都借此曲扬名，更年轻的穆洛娃、穆特、科瓦克斯、拉什林、列宾也都可圈可点。

七、新的音乐

印象乐派诞生以后，音乐开始迈向20世纪，新的音乐语言不断涌现，聆听的乐趣随着声音发现的无限多样性而与时俱增。


Schoenberg
Verklärte Nacht



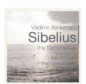


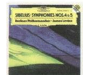

Shostakovich

1. 印象派


SIBELIUS · TAPIOLA

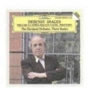

JEAN SIBELIUS


Vladimir Ashkenazy
Sibelius
The Symphonies

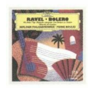

SIBELIUS · SYMPHONIES NOS. 4 & 5

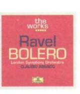


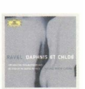

Ravel
Complete Orchestral Works













德彪西的管弦乐作品可以先集中在海丁克（PHILIPS）、布莱兹（DG）、卡拉扬（DG）和马蒂农（EMI）的两张以上的套装上，在拥有一个大面积的基础上，再精心挑选几个名作名演，比如莱纳（RCA）和切利比达克（EMI）的《大海》与《夜曲》、阿巴多（DG）和蒂尔森-托马

斯（SONY）的《牧神的午后前奏曲》、蒙托（RCA）的《意象集》等。

拉威尔的管弦乐作品对音响有更高的要求，迪图瓦的DECCA4张套装是首选，阿巴多的DG3张套次之。对重要作品的演绎，蒙托（DECCA）、莱纳（RCA）、明希（RCA）、克路易坦（EMI）和普列文（EMI）都是不容错过的绝佳演绎。

钢琴协奏曲有米凯朗杰利（EMI）和阿格里希（DG）的高调名版，《左手钢琴协奏曲》自然以莱昂·弗莱舍（SONY）为翘楚，但可以肯定的是双手健全的弗朗索瓦弹出的声音更令人销魂。

雷斯庇基的罗马“三联画”目前有3个比较好的录音，即EMI的穆蒂、DECCA的迪图瓦和RCA的加蒂。但是在水准上胜过他们的大师往往只录其中的两首，比如莱纳（RCA）与多拉蒂（Mercury）的《喷泉》和《松树》、马泽尔的《节日》和《松树》，都是该曲目的演绎标杆。

戴留斯的管弦乐作品录音保留一套基本足矣，比彻姆爵士的EMI版包含了《布里格集市》、《弗罗里达组曲》、《伊尔梅林》、《孟春初闻杜鹃啼》、《翻过重山的地方》、《雪橇》、《日出前之歌》、《夏夜》、《河上夏日》、《日落之歌》、《第二狂想曲》、《前奏曲》和《间奏曲》等。能够在演奏水准上与之媲

美的是希考克斯和巴比罗利的录音，在曲目上又增加了《弦乐歌曲和舞曲》、《芬妮摩尔与盖尔达》、《间奏曲和小夜曲》、《夏日庭院》、《漫步天堂花园》、《乡村的罗密欧与朱丽叶》和《阿巴拉契亚》等。

2.表现主义和十二音体系

第二维也纳乐派的3位作曲家全部的管弦乐作品录音加在一起，也不超过5张唱片的容量，最主要的一套是卡拉扬的DG录音，里面包括勋伯格的《佩利亚与梅丽桑德》、《升华之夜》、《乐队变奏曲》，贝尔格的《3首乐队小品》、《抒情组曲中的3首小品》，威伯恩的《帕萨卡利亚》、《5个乐章》、《6首乐队小品》、《交响曲》。多拉蒂在Mercury的录音则包括勋伯格的《5首乐队小品》、贝尔格的《3首乐队小品》和《璐璐》组曲、威伯恩的《5首乐队小品》，1962年的录音非常结实通透。

此外，西诺波利在DG录的《佩利亚与梅丽桑德》和《升华之夜》也值得拥有。阿巴多录制的《华沙幸存者》是很重要的版本，唱片中还包括了威伯恩的几首最重要的作品。在另外一张贝尔格作品集里，阿巴多的演奏动静相宜，清晰精致，并且流畅婉约，审慎而细腻，音色灿烂澄澈，气象万千。

不能忘记贝尔格的小提琴协奏曲在音乐史上的价值，我最喜欢的版本是克莱默（PHILIPS）与郑京和（DECCA）。

3.新古典主义















斯特拉文斯基的管弦乐作品有两个具有文献价值的套装，一个是作曲家本人亲自指挥录制的SONY版，一个是芭蕾舞音乐大师安塞梅在DECCA的录音。除此之外，布莱兹在SONY和DG都录有基本曲目，结构感和音响性俱名噪一时。另外，卡拉扬、夏伊和迪图瓦的演绎和录音也大体不差，

多拉蒂的Mercury系列也出了许多上榜的“发烧”版。《一个士兵的故事》应该考虑小泽征尔的PHILIPS版和芝加哥Pro Musica的RR版。

欣德米特的两部代表作《画家马蒂斯》和《变形交响曲》可以一口气收下科林·戴维斯（PHILIPS）、布隆施塔特（DECCA）、伯恩斯坦（DG）、萨瓦利什（EMI）和阿巴多（DG）的版本，如果再进一步扩展曲目，小托特里为CHANDOS录制的《世界大同交响曲》和《宁静交响曲》也是不可多得的唱片精品。

法国“六人团”的作品在多拉蒂的一张唱片（Mercury）里收入5个人，只缺了普朗克。米约的《世界之创造》和《普罗旺斯组曲》有杰出的明希版（RCA），第一、第二、第六、第七交响曲则有DG的普拉松版。另外，由作曲家自己指挥录于1968年的第四、第八交响曲（ERATO）也非常珍贵。

普朗克作品的解读者以至今仍健在的普雷特里最为权威，他在EMI录制的两张唱片包括了《模范动物》、《母鹿》、《牧歌》、《乡间协奏曲》、《双钢琴协奏曲》、《进行曲与间奏曲》、《艾菲尔铁塔的新婚者》、《普罗旺斯水手舞》、《牧羊女》、《小交响曲》和《法国组曲》。作为补充，康隆在ERATO的录音增加了

《舞蹈协奏曲》、《D小调管风琴协奏曲》、《升C小调钢琴协奏曲》。

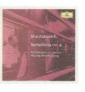
4.现代民族风格















巴托克的作品套装首先要考虑布莱兹在DG的录音，共计8张。《乐队协奏曲》的名版有莱纳（RCA）、索尔蒂（DECCA）、夏伊（DECCA）、多拉蒂（Mercury）、菲舍尔（PHILIPS）和拉特尔（EMI）等，一般都有《为弦乐、打击乐和钢片琴的音乐》与之搭配。《神奇的曼大人》则有

阿巴多（DG）和迪图瓦（DECCA）两个音响很靓的选择。

3首钢琴协奏曲首选版本是科奇士和菲舍尔的PHILIPS版，安达和弗里恰伊的DG版以及科瓦切维奇和科林·戴维斯的PHILIPS版除录音稍逊外，在音乐表现上犹有过之。

科达伊的几部代表作的优秀版本几乎全集中在DECCA，比如多拉蒂版、迪图瓦版甚至克尔泰斯版，即使是Mercury版，指挥也是多拉蒂。

拉赫马尼诺夫的3首交响曲录音，我的首选交给阿什肯纳吉（ DECCA），其次是杨松斯（EMI），如果尚有闲暇，倒是可以考虑普雷特涅夫（DG），不过从接受心理来讲，马泽尔指挥柏林爱乐的版本更值得珍视。第二交响曲还需要补充普列文（EMI）、罗日捷斯特文斯基（Carlton）和格吉耶夫（PHILIPS）的版本。

4首钢琴协奏曲演录俱佳的版本分别是DECCA的阿什肯纳吉版（与普列文和海丁克合作都好）和CHANDOS的沃尔德版（指挥是霍伦斯坦）。单独的第二协奏曲录音，值得收藏的有里赫特（DG）、克莱本（RCA）、贾尼斯（Mercury）版，第三协奏曲则有霍洛维茨（RCA）、阿格丽希（PHILIPS）、吉列尔斯（EMI）版。

至于《帕格尼尼主题变奏曲》大致不出上述诸人的演奏，以上版本也大多包含了这首作品。

普罗科菲耶夫的交响曲“全集”首选版本竟然是CHANDOS的雅尔维版！当然，格吉耶夫的PHILIPS版、维勒的DECCA版和小泽征尔的DG版也都没大毛病。除此之外，第一和第五交响曲大概需要再听几个精彩的录音，比如卡拉扬的DG版、普列文的PHILIPS版、蒂尔森一托马斯的SONY版等。

《罗密欧与朱丽叶》全剧录音当然以马泽尔的DECCA为最，普列文的EMI版、阿什肯纳吉的DECCA版、小泽征尔的DG版以及格吉耶夫的PHILIPS版都集中突出了音乐性。更常见的“选曲”及“组曲”版不可错过萨洛宁（SONY）、斯克洛瓦切夫斯基（Mercury）、列维（Telarc）、郑明勋（DG）、雅尔维（CHANDOS）和蒂尔森-托马斯（RCA）等。

肖斯塔科维奇的交响曲“全集”就录音效果而言当以海丁克版（DECCA）为最，但权威的演绎毫无疑问属于康德拉申（Melodia）。最近出齐的阿什肯纳吉版（DECCA）和杨松斯版（EMI）表现不够均衡，相对而言，鲁道夫·巴尔沙伊指挥科隆广播交响乐团的Brilliant版因较低的价格而显得更有竞争力。“全集”之外的购置大概

不会放过郑明勋的第四（DG），伯恩斯坦的第一、第五（SONY）、第六、第七、第九、第十四（SONY），普列文的第八，卡拉扬的第十，贝奇科夫的第十一，马舒尔的第十三，奥曼迪的第十五。

关于交响乐的唱片版本推荐在此尽量言简意赅，其实如果放在课堂上讲这些内容，恐怕十几个课时也只能做到蜻蜓点水呢。不管怎么说，关于交响乐欣赏的“讲堂”到这里算是告一段落了，我衷心希望读者朋友能够对交响乐发展这条粗浅的线索继续保持一点点兴趣，并进而发挥自己的主观能动性，听唱片，涉足音乐会，真正把音乐作为自己的“终生伴侣”，享用一生，泽被他人。

感谢北京师范大学出版社的领导和编辑同志给了我们这样一个结缘的机会。谢谢你们！

刘雪枫

2010年7月20日



歌剧欣赏十八讲

沈　祺 / 著



交响乐欣赏十八讲

刘雪枫 / 著



室内乐欣赏十八讲

高　屹 / 著



钢琴欣赏十八讲

康　宁 / 著



聆赏交响乐不仅需要听者正襟危坐、心无旁骛，可能还需要读点相关书籍，学点交响乐知识。这也是我一直想为广大爱乐者写一本浅显易懂的交响乐“知识读本”的朴素出发点。

欣赏音乐无所谓“懂”与“不懂”，你只要喜欢，只要坚持聆听并把聆听当做人生美事，你就会成为尽享音乐至福的爱乐者。从这个角度去想，读书便成为一种自觉的行为，因为你的兴趣所在，因为你要去了解，而我写的书只在这个时候才可能发挥一点参考作用，它帮助你去涉猎一下历史的线索、作品的背景、作曲家的生平以及作品本身的结构，接触这些因素的前提都离不开实际的聆听，无论是音乐会还是唱片录音。

7、 30个领域30本不容错过的入门书

8、 这20本书，是各领域的巅峰之作

9、 这7本书，教你如何高效读书

10、 80万书虫力荐的“给五星都不够”的30本书

……